Die dreistimmigen Organa der Notre Dame-Schule

mit besonderer Berücksichtigung der Handschriften Wolfenbüttel und Montpellier

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der Philosophischen Fakultät

der Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Berlin

von

Heinrich Husmann

aus Köln-Kalk.

11. Dez. 1935

Tag der Promotion:
Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juli 1932

Druck von Frommhold & Wendler, Leipzig
D. R. G. M.
1935

449

R e f e r e n t e n :

Professor Dr. Arnold Schering

Professor Dr. Johannes Wolf

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Mit Genehmigung der Fakultät erscheint
nur ein Teildruck.

V o r w o r t.

Schon mehrfach war die Notre Dame - Kunst Gegenstand von Einzeluntersuchungen. Diese pflegten, um die Weite des Gesichtsfeldes nicht zu verlieren, das ganze Gebiet der Organa und Konduktus, mindestens aber das der Organa zu umfassen. Dadurch aber wurde der Problemkreis zu weit und man gewann zwar interessante Einzelheiten, nicht aber eine erschöpfende Darstellung. Dieser Schwierigkeit sucht die vorliegende Arbeit dadurch zu entgehen, daß sie sich bewußt auf die dreistimmigen Organa beschränkt. Von hier aus fällt dann auch auf die Eigentümlichkeiten der anderen Gattungen neues Licht, wie etwa auf die Silbenlückenschreibung der Konduktus. Noch ein zweiter Mangel haftete früheren Darstellungen an: Sie kannten zwar die quadratisch notierten Notre Dame-Handschriften, nicht aber die mensurale Überlieferung der Handschrift Montpellier. Diese Handschrift gewährleistet nicht nur eine sichere Behandlung der Quadratnotation, sondern liefert unter anderem auch eine ganze Entwicklungsgeschichte der Kopula. Insbesondere die Cumschrift läßt sich nur durch Heranziehung dieser Handschrift einwandfrei erörtern. Diese beiden Züge, die Beschränkung auf die dreistimmigen Organa und die Benutzung der Handschrift Montpellier geben der vorliegenden Arbeit das Gepräge. Um sie scharf hervortreten zu lassen, schien es gut, sie programmatisch hier auseinanderzusetzen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550822_0106

Erster Teil.

Die rhythmische Struktur der Notre Dame - Kompositionen.

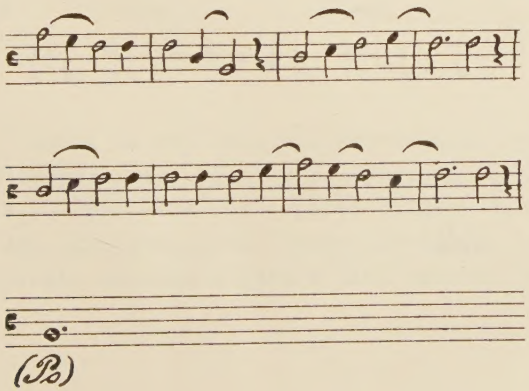
Wenn die dreistimmigen Organa als die repräsentativsten Vertreter dieser Gattung hier eine eingehende Behandlung erfahren sollen, so ist es geraten, zuerst ihre Rhythmik darzustellen, da diese nicht nur ihnen zukommt, sondern allen Notre Dame - Kompositionen gemeinsam ist. Wir gewinnen dadurch die Basis für die gattungsstilistischen Untersuchungen, die sich erst nach Erarbeitung des Zeitstils - dessen auffallendstes Charakteristikum eben die modale Rhythmik ist - in Angriff nehmen lassen. Dabei schicken wir den Hauptstudien, die sich - wie jede stilistische Untersuchung - auf eine Durcharbeitung der praktischen Denkmäler gründen, zwei Kapitel voraus, die die Theorie des 13.s der Praxis dieser Zeit gegenüberstellen, wodurch wir schon einen vorläufigen Gesamteindruck von der rhythmischen Eigenart der Notre Dame - Kunst bekommen.

Kapitel 1.

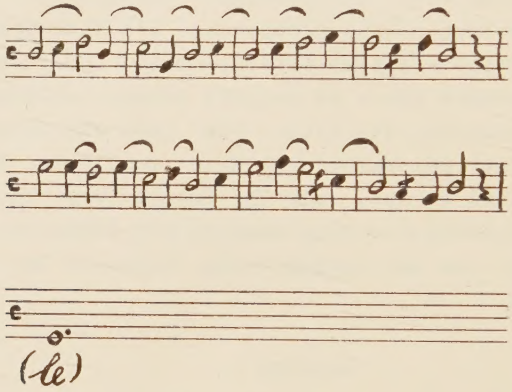
Das theoretische System der modalen Rhythmik.

Aus den verschiedenen Klassifikationen, die die Theoretiker des 13.s. für die Rhythmik ihrer Zeit aufgestellt haben, hat sich die des Anonymus IV, die schon Johannes de Garlandia benutzt - hier sei schon angemerkt, daß sich Anonymus IV häufig auf Joh. de Garlandia, den er ja auch mehrmals zitiert, stützt -, am meisten bewährt. Wir legen sie daher auch unserer Arbeit zugrunde, und stellen sie zuvor kurz dar.

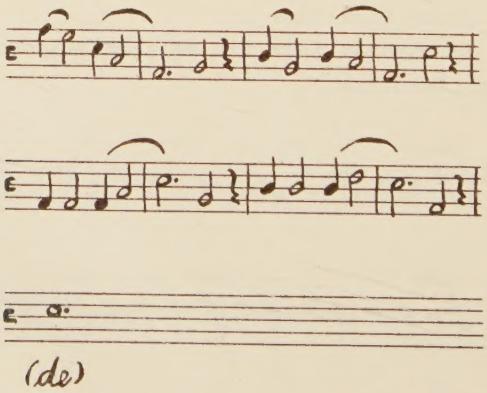
Den 1. Modus veranschauliche ein Melisma aus dem Versus Posui, einer Komposition Perotins.



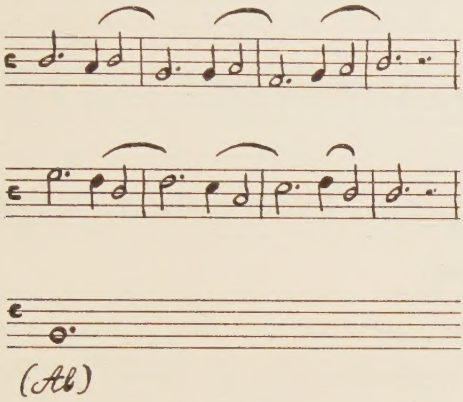
Der 1. Modus kommt in dieser reinen Form aber nur selten vor, sondern wird gewöhnlich durch Spaltung der Longae in 2 Breves aufgelöst, was in der Notation durch Plizierung angedeutet wird. In unsern Beispielen schreiben wir die Hauptnote der Plika mit ihrem unverkürzten Werte, die Nebennote kennzeichnen wir durch Durchstreichung des Notenhalses. Einen aufgelösten 1. Modus zeigt eine Gruppe aus dem zum Versus alleluiaticus Posui gehörigen Alleluya.



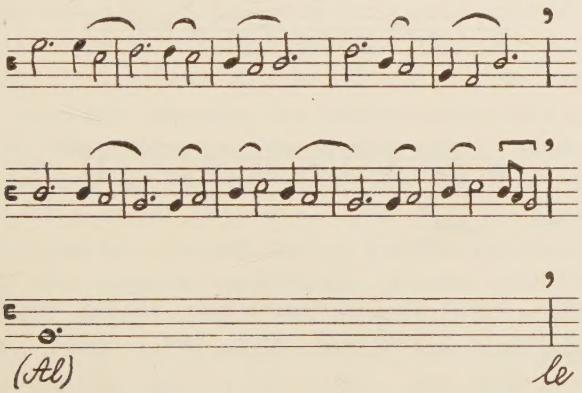
Der 2. Modus erscheint in den Organa seltener, in den Motetten dagegen häufiger. Ihn belege eine Stelle aus dem All. Nativitas, das nach Angabe des Anonymus IV ebenso wie das All. Posui von Perotin komponiert worden ist.



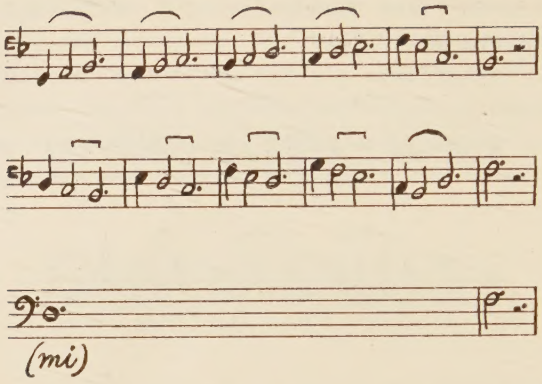
Der 3. Modus ist von ebenso grundlegender Bedeutung wie der 1. Modus. Als Beispiel eines unaufgelösten 3. Modus folge eine Stelle aus dem Alleluya Nativitas.



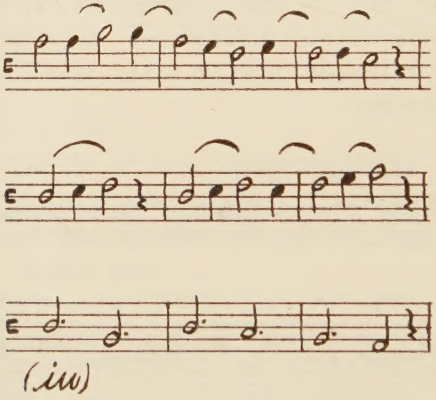
Gewöhnlich wird der 3. Modus durch Zerlegung der perfekten Longa in eine Brevis mit nachfolgender imperfekter Longa aufgelöst, wie es die folgende Stelle zeigt, die an die vorangehende unmittelbar anschließt.



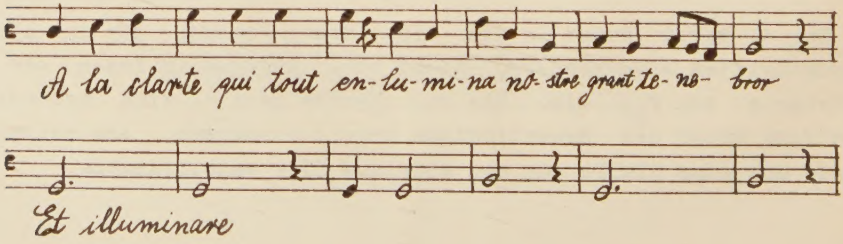
Der 4. Modus kommt in den klassischen Organa, die in allen Handschriften wiederkehren, nicht vor, dagegen in denen des 7. Faszikels von W_1, die, wie wir später zeigen, eine besondere Stellung unter den dreistimmigen Organa einnehmen. Als Beispiel diene uns eine Stelle aus dem Alleluya Dies sanctificatus.



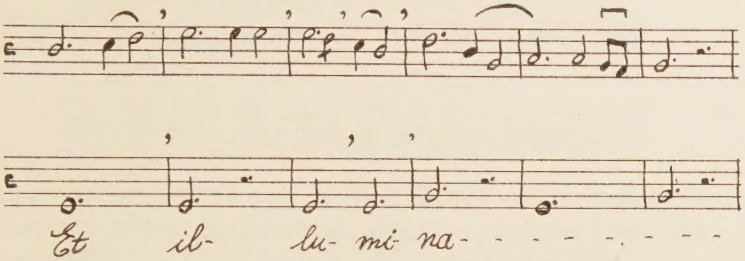
Den 5. Modus veranschaulicht der Tenor der folgenden Stelle aus dem Alleluya Navititas.



Der 6. Modus kommt in den Organa nur selten vor. Als Beispiel für ihn wähle ich Et illuminare, Mo 6, 189, eine zweistimmige Motette.



Diese Motette ist aus der im 3. Modus stehenden Clausula Nare Nr. 4, W_2 f. 68v. entstanden. Man vergleiche:



Unsere Bemerkungen über den 1. und 3. Modus zeigten, eine wie starke Abstraktion die reinen Schemata der Modi gegenüber der lebendigen Rhythmik darstellten. Doch ist das eine Abstraktion, die allen ähnlichen Schemata anhängt, z.B. dem Begriff der Form, etwa dem der Fuge, die daher nicht den Theoretikern zur Last gelegt werden darf. Tatsächlich erkannten sie die Leere eines solchen Begriffs sehr wohl und versuchten durch ihre Lehre von der Auflösung der Modi die Theorie der Praxis anzunähern. Unsere Beispiele zeigen, daß dieser Weg durchaus gangbar ist und eine sachgemäße Erklärung der Rhythmik liefert: Der modalen Rhythmik liegen durchaus die idealen Schemata der Modi zugrunde, auch in den kompliziertesten rhythmischen Gebilden. Wir werden die Auflösung der Modi daher eingehend behandeln, da sie uns wesentliche Erkenntnisse über die Rhythmik der Organa vermittelt.

Haben die Theoretiker so die Gefahr einer jeden Theorie, in ihrer Abstraktion der Vielfältigkeit der Erscheinungen der Wirklichkeit nicht gerecht zu werden, durch eine geeignete Zusatztheorie gut überwunden, so ist leider die Theorie selbst nicht ganz gleichmäßig und logisch entwickelt, da die verschiedenen Modi einander nicht neben-,sondern teilweise untergeordnet werden hätten müssen. So ist z. B. der 2. Modus nur eine Auflösung des 4. Modus, usw. Daß die Theoretiker dies, wenn auch nicht ganz klar, erkannten, geht schon aus der Tatsache hervor, daß verschiedene Systeme aufgestellt worden sind, die voneinander oft recht weit abweichen. Wir wenden uns nun der Diskussion dieser Einzelfragen zu, die uns in die spezielle Stilistik führen.

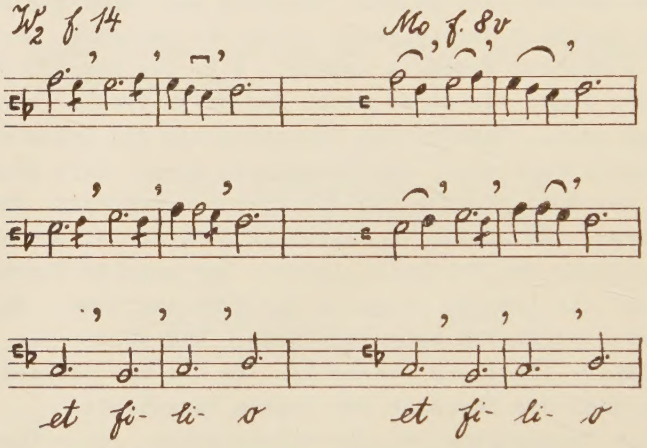
Kapitel 2.

Das System der Modi in der Praxis.

I.

Der 1. und 6. Modus.

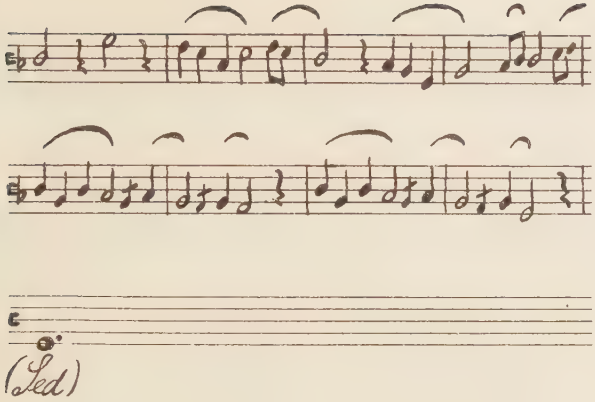
Wir gaben oben schon ein Beispiel der Auflösung des 1. Modus. Es ist dabei zu beachten, daß die Deutung der Plika als Nebennote vollkommen gesichert ist. Ich gebe etwa ein ganz schlagendes Beispiel aus dem zum Responsorium Virgo gehörigen Gloria in den Lesarten W_2 und Mo.



Die Deutung der Plika ist ja schon eingehend behandelt bei J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, Bd. I, S. 48 f.,so daß wir uns hier mit diesem einen Beispiel begnügen wollen.

Das im vorigen Kapitel gegebene Beispiel zeigt einen Fall, wie er in den Denkmälern fortwährend vorkommt. An einigen Stellen begegnet aber auch eine vollständige Auflösung des 1. Modus. Ich gebe als Beispiel eine Gruppe aus dem zum Graduale Exiit gehörigen Versus Sed sic eum. (vgl.nächste Seite.)

Das Triplum möge hier außer Betracht bleiben, da es eine Behandlung zeigt, auf die wir später noch eingehen. Das Duplum ist ganz gleichmäßig in Breves aufgelöst. Diese vollständige Auflösung macht aus dem 1. Modus einen 6. Modus. Dieser wird aber, wie man in unserem Beispiele sieht, in der Notation durchaus als Auflösung des 1. Modus behandelt. Diese Schreibung wird auch von fast allen sich mit den Modi beschäftigenden Theoretikern bespro-

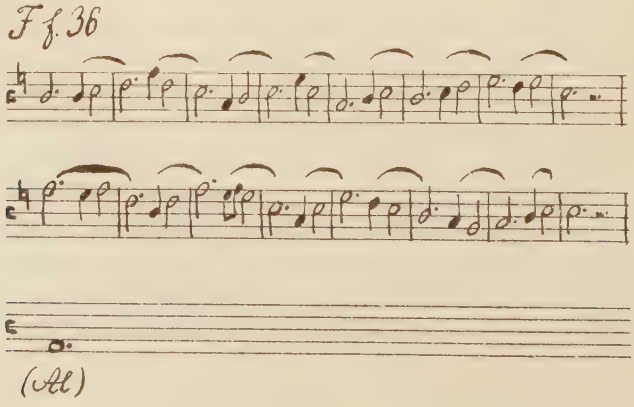


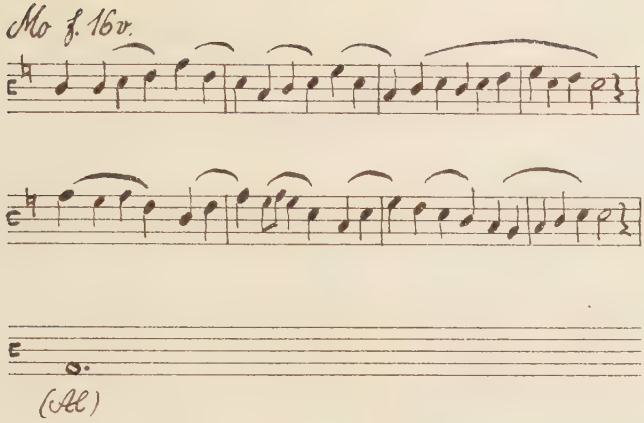
chen. Besonders eingehend ist Johannes de Garlandia, der mehrere Beispiele gibt, die allerdings Fehler enthalten. Der 6. Modus ist im Anschluß an diese Stellen und an Anonymus IV von W. Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor J. de Garlandia, Leipzig 1902, S.66 ff.eingehend behandelt worden. Leider erkannte er die Bedeutung der Plika für die Schreibung des 6. Modus nicht. Er wurde zu seiner Deutung durch W. Odingtons Bemerkung verführt, die diese Schreibung verwendenden Notatoren setzten die Plika " pro brevi ", was aber nicht,wie er meint, bedeutet, daß die Plika der Ligatur die Perfektio nimmt, so daß die letzte Note eine Brevis zu bewerten ist, sondern daß die durch die Plika angezeigte Nebennote den Wert einer Brevis beansprucht, eine Lösung, die man allerdings erst geben kann, wenn man die Bedeutung der Plika als Nebennote erkannt hat. Durchaus richtig sind die Beispiele J. de Garlandias von Wooldridge in der Oxford History of Music, Bd.I, S.66 (2.Auflage) übertragen worden.

Es gibt noch eine zweite Schreibweise des 6. Modus, über die eine noch größere Verwirrung herrscht als über die vorige. Ganz einwandfrei ist die Formulierung des Münchener Anonymus, - ich bezeichne so den von H. Sowa, Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd.9, herausgegebenen Traktat München Cod. lat. 14523, f. 134v--159v, den ich stets mit den Seitenzahlen dieser Ausgabe zitiere-,der S.88 f.als Schreibweise des 6.Modus die Verbindung einer Quaternaria mit beliebig vielen Ternariae, die auf diese folgen, angibt.Sowohl die Quaternaria wie die Ternariae sind sine perfectione zu schreiben. Die anderen Theoretiker besitzen diesen Zusatz aber nicht. Die Ligierung des 6. Modus würde dann mit der

des 3.Modus übereinstimmen, denn dieser kann die erste Longa ohne weiteres mit der ersten Ternaria zu einer Quaternaria verbinden. J. de Garlandia und Anonymus IV geben sogar ein Beispiel für diese Schreibung an, eine Stelle aus dem Beginn des Alleluya Posui.Wir werden bei Behandlung der Kopula zeigen,daß Anonymus IV das Alleluya Posui nur in der Fassung der Handschrift Mo,nicht in der der Handschrift F kennt. Wir werden daher auch hier diese Lesart zuerst ansehen. Ich lasse die Stelle etwas weiter unten folgen. Mo zeigt nun, - und das ist überraschend -, nicht die Schreibung des Anonymus IV,sondern die ganz korrekte des Münchener Anonymus. Allerdings ist die Ligierung in Ternariae nicht ganz ausnahmslos durchgeführt. Man vergleiche die Ligaturen von fünf und neun Breves,in unserm Beispiel.Es begegnen in der ganzen Stelle Ligaturen bis zu zehn Breves.Aber sämtliche Ligaturen sind sine proprietate notiert.Anonymus IV scheint mir daher eine irrige Ansicht zu vertreten. Die Ternaria cum perfectione kommt auch als auflösende Ligatur im Gesamtwert einer perfekten Longa vor,wie etwa im Triplum des ersten Beispiels dieses Kapitels. Sie zeigt dann aber die Auflösung der ersten Brevis einer Binaria in zwei Semibreves an, nicht die der zweiten Brevis in zwei Breves rectae. Wir kommen darauf noch ausführlich bei der Besprechung der Auflösung der Modi zurück. Diese Ternaria begegnet aber nur in der Quadratnotation, nie in der Mensuralnotation.

Ebenso wie die plizierte Schreibung des 6. Modus einen Sinn hat, - sie deutet ja an, daß der 6. Modus als eine Auflösung des 1. Modus aufzufassen ist -, so ist auch die zweite Schreibung nicht ohne tieferen Sinn. Denn so ohne weiteres eine Folge unterschiedsloser Breves in Gruppen von je drei mit einer beginnenden Gruppe von vier Breves zu teilen, wäre sinnlos. Betrachten wir die Stelle des Alleluya Posui auch in der Lesart F, so sehen wir sofort, woher jene merkwürdige Ligierung stammt. Ich gebe den Anfang der Stelle nach F und Mo.





Wie man sieht, steht die Stelle in F im 3. Modus. Diese Tatsache gibt sofort eine Erklärung der zweiten Schreibung des 6. Modus. Als der 3. Modus der Fassung F zu dem 6. Modus der Fassung Mo verkürzt wurde, konnte man natürlich nicht die alte Ligierung beibehalten. Man brauchte aber nur die Perfektion der Ligaturen zu ändern, um die richtigen Werte zu erhalten. Dies ist die zweite Schreibweise des 6. Modus. Diese Erklärung, die allein der merkwürdigen Ligierung einen Sinn gibt, setzt voraus, daß die diese Schreibung verwendenden Stellen durch Verkürzung aus einem 3. Modus entstanden sind. Es ist also in F hier sicher der 3. Modus zu lesen. Man könnte ja denken, daß wir hier die Ligierung des Anonymus IV vor uns hätten, daß wir also auch in F den 6. Modus zu setzen hätten. Unsere Erklärung der merkwürdigen Ligierung des 6. Modus gibt also zugleich eine Stütze dafür, daß dies nicht der Fall ist. Zudem kannte ja Anonymus IV die Fassung F gar nicht mehr.

Wir haben also festgestellt, daß es in der Mensuralzeit zwei Typen des 6. Modus gibt, die ganz verschiedenen Ursprungs sind. Der erste ist nur ein vollständig aufgelöster 1. Modus und stammt schon aus modaler Zeit. Er findet nur selten und auch dann nur für kurze Gruppen Verwendung, so z. B. in der mitgeteilten Stelle aus dem Versus Sed sic eum. Der zweite Typ findet sich auch auf längere Strecken. Er entsteht durch Tempobeschleunigung aus dem 3. Modus. Diese Verkürzung des 3. Modus kommt in den Organa nur selten vor. In den Motetten erscheint sie dagegen häufiger. Wir gaben im vorigen Kapitel schon als Beispiel den Anfang der Motette Et illuminare mit der dazugehörigen Klausula. Dieser Typus des 6. Modus ist der gewöhnliche, und auf ihn beziehen sich auch fast alle Bemerkungen der Theoretiker.

II.

Der 3. Modus und seine Auflösungen.

Wir gaben im ersten Kapitel bereits ein Beispiel, das zeigte, in welcher Weise der 3. Modus aufgelöst wird. Wir wollen diese Stelle jetzt genauer analysieren. Duplum und Triplum beginnen ganz regelmäßig mit einer Longa und einer auf sie folgenden Ternaria. Im Duplum folgen sodann zwei Binariae. Man kann sich vorstellen, daß sie an Stelle einer Ternaria stehen, deren perfekte Longa durch die zweite Binaria ersetzt wurde. Darauf folgt wieder eine unversehrte Ternaria, dann eine in derselben Weise wie eben zerlegte Ternaria. Die letzte Konjunktur steht für die erste Hälfte einer Ternaria, deren perfekte Longa auf der nächsten Silbe steht. Wir haben im Duplum also einen ganz regelmäßigen Gang der Ligaturen vor uns, in dem immer in ein über der anderen Ternaria die Longa durch eine Binaria zerlegt wird. Daß diese Regelmäßigkeit nicht immer auftritt, zeigt gleich das Triplum. Auf die erste nicht aufgelöste Ternaria folgt eine Binaria, dann eine unversehrte Ternaria. Diese Gruppierung läßt sich nicht als Auflösung auffassen. Sie stellt eine Verschiebung dar, die dadurch entsteht, daß zwischen zwei Ternariae eine Binaria eingeschoben wurde. Die Fortsetzung der Stelle ist ebenso interessant. Es folgt eine isolierte Longa, darauf eine Binaria und endlich wieder eine nicht aufgelöste Ternaria. Hier hat also eine doppelte Erweiterung stattgefunden. Außer der Binaria ist noch eine isolierte Longa eingeschoben worden. Die Erscheinungen, die in diesem Beispiel zusammengedrängt waren, sind die stilistischen Mittel, mit denen die Praxis aus dem starren Gerüst des theoretischen 3. Modus ein lebensvolles Gebilde schafft.

Die verschiedenen Mittel der Auflösung der perfekten Longa in eine Binaria und des Einschubs einer Binaria oder isolierten Longa, finden sich gewöhnlich miteinander vereint. Es kommt aber auch vor, daß eins davon allein auftritt. Lösen wir in einem 3. Modus alle Longae außer der letzten in Binariae auf, so erhalten wir eine Aufeinanderfolge von lauter Binariae, die durch eine Ternaria abgeschlossen wird. Das ist aber nichts anderes als der 2. Modus der Theorie. Ähnlich wie der in den Organa der modalen Zeit auftretende 6. Modus nur die konsequent durchgeführte Auflösung des 1. Modus ist, so ist auch der 2. Modus nur als eine einseitig verfolgte Auflösungsform des 3. Modus zu betrachten.

Sehen wir uns nun einmal den 3. Modus selbst an. Zunächst stellen wir fest, daß er je mit einer isolierten Longa beginnt, die wir als einen Einschub auffassen können. Lassen wir sie weg, so erhalten wir eine Folge von lauter Ternariae. Fügen wir nun hinten noch eine Binaria an, so haben wir den 4. Modus der Theoretiker vor uns. Auch dieser ist also nur ein Spezialfall des 3. Modus. Spezialfälle sind natürlich nie von einer solchen praktischen Bedeutung wie die Form, aus der sie sich ableiten. Der 2. Modus begegnet nur selten. Der 4. Modus erscheint nur in den sequenzierenden Schlußgruppen der Organa des 7. Faszikels von W_1.

Der 5. Modus steht allein. Er tritt in größeren Gruppen nur im Tenor auf, vgl. Teil 3, Kap. 7. In kleineren Gruppen erscheint er auch in den Oberstimmen. Wegen seiner rhythmisch völlig amorphen Gestalt kann man ihn den anderen Modi überhaupt nicht an die Seite stellen. Er stellt ja lediglich das bloße Prinzip des Fortschreitens dar. Zu einem differenzierten Modus scheint mir der Wechsel verschiedener rhythmischer Werte unerläßlich zu sein.

Wir kommen also zu dem Ergebnis, daß nur der 1. und 3. Modus als vollwertige Typen der organalen Rhythmik angesehen werden können. Der 2., 4., und 6. Modus sind lediglich als Spezialfälle dieser beiden aufzufassen. Der 5. Modus ist eigentlich ganz auszuschalten. Da aber schon genug Systeme der Modi aufgestellt sind, soll ihre Zahl hier nicht noch um eins vermehrt werden. Es genüge, auf die Verbindungen der Modi untereinander hingewiesen zu haben.

Zuletzt sei noch auf einen andern, bisher unbeachtet gebliebenen Spezialfall des 3. Modus aufmerksam gemacht. Löst man alle Longae des 3. Modus außer der ersten und letzten auf, so erhält man einen 2. Modus, der mit einer isolierten Longa beginnt. Diese Longa wird auch in der Praxis stets als Simplex geschrieben. Da der 1. Modus stets mit einer Ternaria beginnt, auf die die Binaria folgen, kann man den 2. Modus mit vorangeschickter Simplex also nicht mit diesem verwechseln. Praktisch werden die Verhältnisse allerdings dadurch sehr kompliziert,

daß

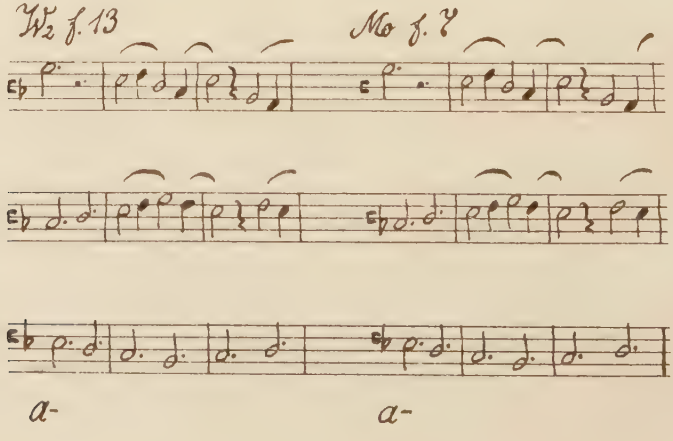
1) der 1. Modus häufig mit einem Unisonus beginnt, so daß doch eine isolierte Longa am Anfang steht, - in einem dreistimmigen Stück hat die andere Oberstimme dann gewöhnlich eine Ternaria, so daß der 1. Modus dann sichergestellt ist. In einem zweistimmigen Stück kann sich die Entscheidung nur nach der Umgebung der Stelle richten: Stehen die umschließenden Gruppen im 1. Modus, so wird man diesen wählen, sonst den 2. Man wird immer zuerst an den 1. Modus denken, da der 2. Modus mit beginnender Simplex sehr selten ist. -

2) die Anfangsternaria des 1.Modus durch graphische Eigentümlichkeiten zerrissen werden kann. - Diese Eigenheit zeigen besonders die Faszikel 6 und 7 von W_1, worauf wir Teil 3, Kap. 5, III, 1, a) näher eingehen. Diese Zerreißung der Ligaturen begegnet auch in W_2 und F häufig. Diese kurzen Betrachtungen sind schon geeignet,einen Begriff von der Wichtigkeit paläographischer Ausführungen,wie wir sie im 5. Kapitel des 3. Teils anstellen, zu geben. -

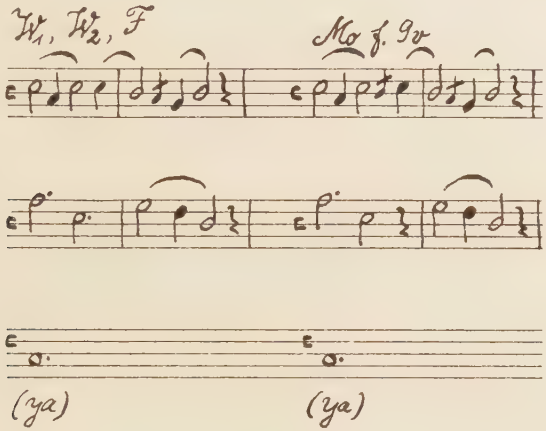
III.

Die eingeschobene Longa im 1. Modus.

Wir haben im vorigen Abschnitt darauf hingewiesen, welche Bedeutung die Einschiebung einer Longa für den 3. Modus besitzt. Dieses stilistische Mittel ist ebenso auch im 1. Modus von großer Wichtigkeit. Ja wir kommen hier auf einen Punkt, der für das ganze Problem der Übertragung von Quadratschrift entscheidend wird. Wir zeigten schon, daß der 3. Modus im allgemeinen nicht aus einer Folge unversehrter Ternariae besteht, sondern in beliebiger Ordnung sowohl Simplices wie auch Binariae zwischen die Ternariae einschiebt. Wenn sich nun zeigen läßt, daß auch der 1. Modus mit einer vorangesetzten Longa beginnen kann, so hat man offenbar für beide Modi dasselbe Notenbild, und es scheint, als ob jede Übertragung problematisch wird. Tatsächlich läßt sich nun auch für den 1. Modus der Gebrauch eingeschobener und vorangestellter Longae nachweisen. Als erstes Beispiel gebe ich die Silbe amat aus dem zum Responsorium Virgo gehörigen Versus Sponsus in den Lesarten W_2 und Mo.



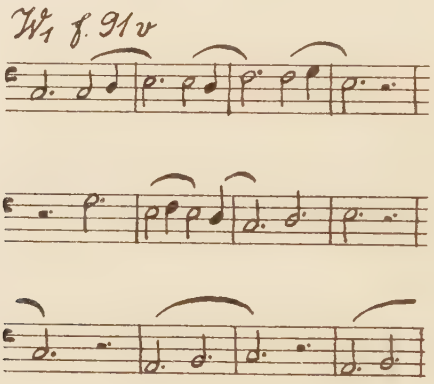
Im Duplum dieser Stelle stehen sowohl in W_2 wie auch in Mo zwei Longae vor der Anfangsternaria des 1. Modus. Hiermit ist an sich schon die Erweiterungsmöglichkeit des 1. Modus durch die eingeschobene Longa bewiesen. Da dies aber der einzige Fall ist, in dem Mo die Ternaria pausenlos an die Longae anschließt, wollen wir die Erscheinungen noch genauer verfolgen. Im allgemeinen nämlich hat Mo nicht die pausenlose Lesart von W_1 und F beibehalten, sondern trennt die Ternaria von der letzten Longa durch eine Brevispause. Als Beispiel möge eine Stelle aus dem Alleluya Nativitas folgen, in der alle drei Notre - Dame Handschriften dieselbe Lesart haben.

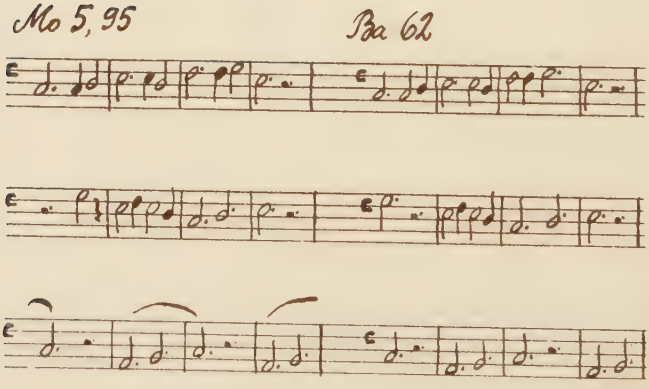


In sehr vielen Fällen setzt aber auch schon W_2 die Pause, zeigt die " Pausenvariante", wie wir sagen wollen. Die Pausenvariante macht die betreffende Stelle in der Lesung vollkommen eindeutig, da ja nun die Ternaria wirklich am Anfang einer Gruppe steht, sodaß über die Herrschaft des 1. Modus kein Zweifel sein kann. Es scheint also, daß man die Doppeldeutigkeit dieser Stellen erkannte und durch die Pausenvariante die Klarheit wiederherstellte. Auch F greift schon, wenn auch seltener, zu diesem Mittel.

Es ist interessant, diese Stellen in ihrem weiteren Schicksal zu verfolgen. Für die Überlieferung als Organa stellt die Handschrift Mo die letzte Quelle dar. Einige dieser Stellen finden sich aber auch in den Klausulae, denen eine längere Lebensdauer in Motettenform beschieden war. In diesen Klausulae finden sich Stellen, die die bisher gebrachten Beispiele an Unbestimmtheit noch übertreffen. Am Ende der Klausula In odorem steht im Triplum eine Stelle, in der auf eine Longa drei Ternariae folgen. Man wird der Meinung sein, dies könne nur ein 3. Modus sein. Wie man aus der Mittelstimme, die im 1. Modus steht, sieht, sollen

das aber drei Anfangsternariae des 1. Modus sein. Die Motette Mo 5, 95 überträgt das Triplum aber ruhig im 3. Modus, das Duplum dagegen im 1. Modus, was sicher nicht schön ist, übrigens auch ganz ungewöhnlich. Die andere Motettenform Ba 62 wendet den 1.Modus an,überträgt die letzte Ternaria aber ganz unregelmäßig . Eine Zusammenstellung der drei verschiedenen Fassungen möge hier folgen.





Ein näheres Studium dieser Stellen zeigt, daß die sich in diesem Beispiel findenden Varianten für die beiden Handschriften Mo und Ba durchaus typisch sind. Insbesondere die merkwürdige

Übertragung der letzten Ligatur tritt in Ba öfters auf. Ich nenne diesen, für die beiden Handschriften charakteristischen Variantenkomplex die "Modusvariante ". Daneben treten aber Beispiele genug auf, in denen sich beide Handschriften im 1. Modus einig sind, wie auch solche, in denen sie beiden den 3. Modus setzen. Aus einem bloßen Studium der Motettenüberlieferung wäre also keine Lösung unseres Problems zu gewinnen gewesen, da dieses späte Stadium der Überlieferung sich über die Übertragung dieser Stellen nicht mehr klar war. In diesem Fall hat dies keinen Einfluß auf unser Resultat, da auch schon die Pausenvariante eine Bestätigung unserer ersten Behauptung brachte. Es ist aber eine wichtige methodische Bemerkung für solche Fälle, in denen man nur die Motettenüberlieferung zur Hand hat. Es wird sich dann also oft schwerlich eine einwandfreie Problemlösung geben lassen.

Kapitel 3.

Die Auflösung der Modi.

Wir haben im vorigen Kapitel schon die Auflösungsformen besprochen, die in der Zerlegung der Notenwerte nicht über die Brevis hinausgehen. Wir wenden uns nun den Formen zu, die die Teilung der Brevis in mehrere Semibreves benutzen. Diese Auflösungstypen lassen sich in zwei Klassen einteilen, die sich diametral gegenüberstehen. Die erste Klasse benutzt Ligaturen und Konjunkturen, die sich an eine vorhergehende Longa anlehnen und von deren Wert sie abgezogen werden. Dabei kann diese entweder als Simplex oder als Endnote einer Ligatur auftreten. Wir bezeichnen die hier Verwendung findenden Ligaturen und Konjunkturen als die A-Klasse der Auflösungsformen. Die zweite Klasse umfaßt die Ligaturen und Konjunkturen, die sich nicht an eine Longa anlehnen. Wir stellen hier vier verschiedene Typen auf, die wir als B-, C-, D- und E-Gruppe bezeichnen.

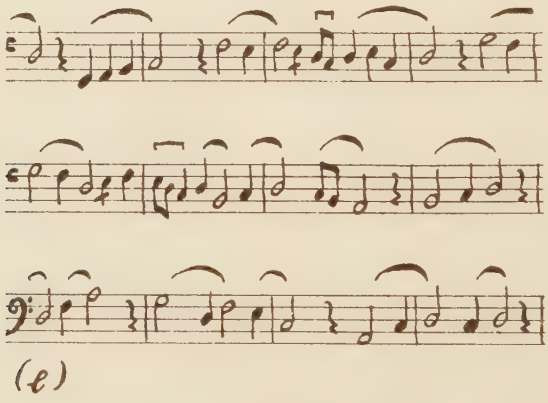
I.

Die A-Gruppe.

Der erste Auflösungstyp verwendet, wie schon gesagt wurde, Ligaturen und Konjunkturen, die sich an eine vorangehende Longa anlehnen. Dabei muß zunächst noch einiges über die Konjunkturen gesagt werden. Sie sind aus dem Klimakus der Neumen entstanden, der sich in keiner Hinsicht von den übrigen Neumen unterschied.

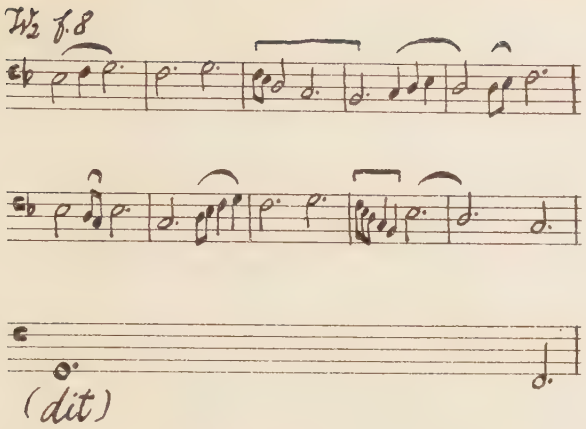
Ebenso liegen die Verhältnisse nun auch noch in der Quadratschrift:Die Konjunktur ist durch nichts vor den übrigen Ligaturen ausgezeichnet, sie dient prinzipiell den gleichen Zwecken, die jene erfüllen. Z. B. wird die Anfangsternaria des 1. Modus,wenn sie drei absteigende Noten verwendet, sehr häufig als Simplex mit zwei nachfolgenden Rauten geschrieben. Es ist dies genau die Form des alten Klimakus. Wir bezeichnen mit dem Namen Konjunktur aber nur die Rauten, beziehen in ihn nicht etwa, wie es der Begriff des Klimakus tut, die vorangehende Longa ein. Dadurch werden alle Beziehungen einfacher, die Abtrennung der andern Typen sogar erst möglich, da diese ja keine beginnende Simplex besitzen. Entsprechend der durchgängigen Gleichbedeutung von Ligaturen und Konjunkturen wird es daher nicht verwunderlich sein, wenn im folgenden stets für jeden Fall sowohl eine Ligatur wie ein Konjunktur erscheint. Allerdings ist anzufügen, daß die Auflösungen in Semibreveswerte durchaus die fallende Richtung bevorzugen,so daß die Konjunkturen das ganze Feld beherrschen und nur wenige Ligaturen zeigen, daß auch einmal aufsteigende Figuren zerlegt werden.

Die erste, einfachste Form möge durch die folgende Stelle aus der Klausula Flos filius eius erläutert werden.



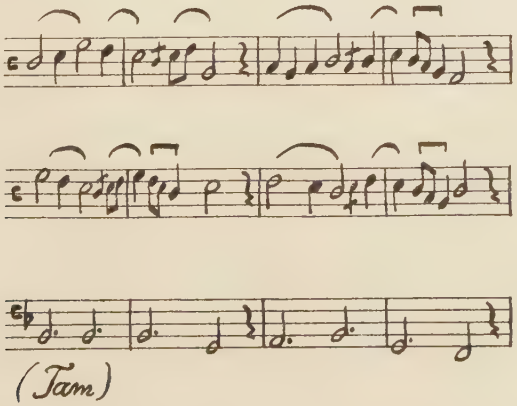
Im dritten Takt unseres Beispiels steht im Triplum eine Konjunktur aus zwei Rhomben, die sich an eine plizierte Ternaria anlehnt. Diese " A-Binaria " kommt ebenso auch als Ligatur vor. Ich teile hierzu eine Stelle aus dem Responsorium Descendit in der Lesart W_2 mit. (vgl.nächste Seite.)

Im Duplum dieser Stelle lehnt sich die A - Binaria an eine Simplex an. Es ist interessant, sich an diesem Beispiel zugleich die gleiche Bedeutung von Ligaturen und Konjunkturen vor Augen

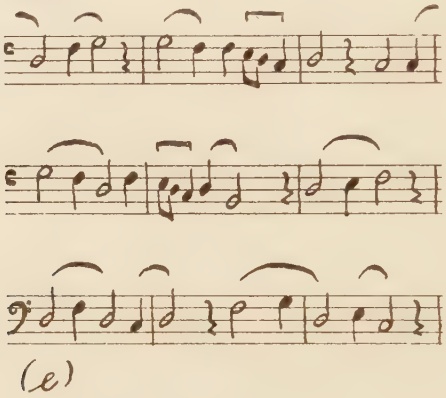


zu führen. W_1 und F schreiben hier eine Konjunktur, während, wie man an der Ligierung unseres Beispiels sieht, W_2 eine Ligatur setzt. Am Ende des Triplums steht in W_1 und W_2 noch eine A-Binaria als Ligatur. Sie lehnt sich an eine E-Quaternaria an. F dagegen verbindet sie mit der folgenden Longa zu einer B-Ternaria.

Sehr viel häufiger ist in den Organa die A-Ternaria. Sie ist nach dem Zeugnis des 1.Faszikels der Handschrift Mo als eine Verbindung von zwei Semibreves mit einer Breves zu betrachten. Dadurch verliert die Longa, an die sie sich anschließt, zwei Drittel ihres Wertes. Für diese Verbindung setzte die frühe Mensuralnotation eine links nach unten kaudierte Longa,der sich entweder drei Semibreves oder zwei Semibreves und eine Brevis anschließen. Die erste drei Semibreves verwendende Form ist offenbar die ältere. Sie wird von Pseudo - Aristoteles-Lambertus benutzt. Die zweite Form benutzt die Semibreves schon in ihrer mensuralen Wertbedeutung und wird von Franko verwandt. Als Beispiel der A - Ternaria möge eine Stelle aus dem zum Responsorium Descendit gehörigen Versus Tamquam folgen.



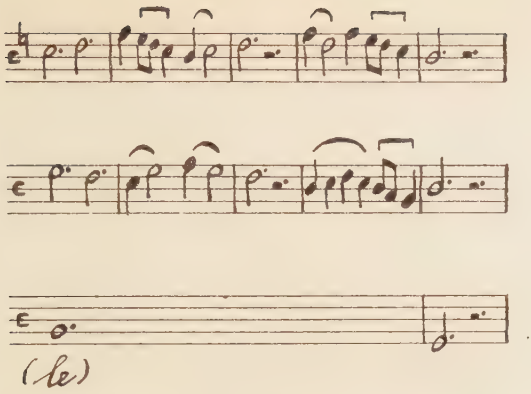
Im Triplum unserer Stelle lehnt sich die A-Ternaria an eine gewöhnliche Kettenbinaria des 1. Modus an, im Duplum das erste Mal an eine B-Ternaria, das zweite Mal an eine gewöhnliche Binaria. Sehr gern folgt die A - Ternaria auf eine Simplex. Ein sehr schönes Beispiel steht hierfür in der Klausula Flos filius eius.



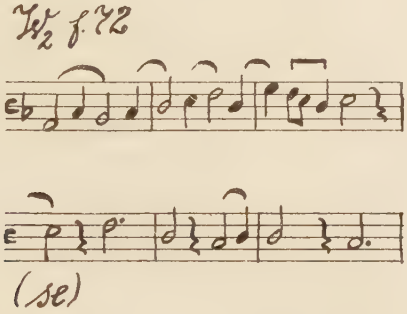
Dies Beispiel zeigt zwei sehr seltene Fälle. Im Duplum dieser Stelle steht die A-Ternaria als Ersatz einer gewöhnlichen Kettenbinaria des 1. Modus. Diese Verwendung der sich an eine Simplex anlehnenden A-Ternaria ist eine sehr seltene Erscheinung in den Organa. Im Triplum dieser Stelle lehnt sich die A - Ternaria an eine Anfangsternaria des 1. Modus an, was ebenfalls höchst selten begegnet. Diese Aufteilung der letzten zwei Drittel des Fußes des 1. Modus begegnete uns schon in der sich an die Kettenbinaria des 1. Modus anlehnenden A - Ternaria unseres ersten Beispiels. Das Merkwürdige an der Stelle im Duplum unsers zweiten Beispiels war ja gerade, daß die ersten zwei Drittel des Versfußes des 1. Modus aufgelöst wurden. Die sich an eine Simplex anlehnende A-Ternaria kommt am häufigsten im 2. und 3. Modus vor. Sie ersetzt dort dann die Kettenbinaria. Ich gebe als Beispiels eine Stelle aus dem Alleluya Posui. (vgl.nächste Seite.)

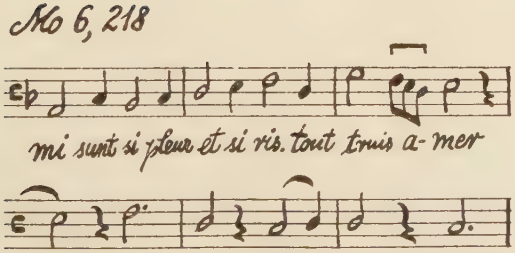
Im Triplum dieser Stelle finden sich gleich zwei solcher Fälle. Im Alleluya Posui kommt es auch mehrmals vor, daß sich eine A-Ternaria an eine E-Quaternaria anhängt. Ein solcher Takt findet sich gerade im Duplum unseres Beispiels.Es wäre noch zu bemerken, daß die A-Ternaria nur in absteigender Richtung,also nur als Konjunktur vorkommt.

Die A-Ternaria erlitt in den Motetten eine Zusammendrängung auf die Hälfte ihres Wertes. So entstand die Semibrevis minor.



Die der Ternaria vorangehende Longa wird dann zu einer imperfekten Longa erweitert. Um diese sehr wichtige Entwicklung klar hervortreten zu lassen, möge als Schluß dieses Abschnittes eine Stelle aus der zweistimmigen Klausula In seculum und die zu ihr gehörige aus der daraus abgeleiteten Motette In seculum Mo 6, 218 folgen.





Es wäre noch anzumerken, das hier nicht der einzige Ursprung der Semibrevis minor zu suchen ist, sondern daß auch die in der C-Gruppe zusammengefaßten Ligaturen und Konjunkturen sie bereits verwenden.

II.

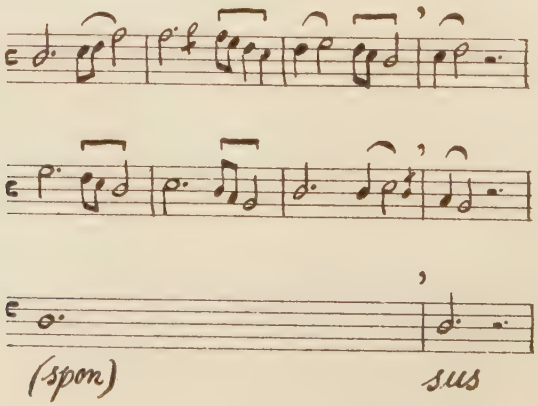
Die B-Gruppe.

Wir kommen jetzt zu den Ligaturen und Konjunkturen, die sich nicht an vorhergehende Longae anlehnen. Wir teilen sie in verschiedene Gruppen ein: Die B- und C- Gruppe umfassen Ligaturen und Konjunkturen im Wert einer Longa, wobei die B-Gruppe die Zerlegung der Brevis in zwei Semibreves, die C-Gruppe die in drei Semibreves benutzt. Die D- und E-Gruppe enthalten Ligaturen und Konjunkturen im Wert von zwei Longae.

Die häufigste Konjunktur überhaupt ist die B-Ternaria. Sie steht z.B. am Ende des fünften Beispiels des 1.Kapitels im Duplum. Sie gliedert sich dort in den 3. Modus ein. Es ist dies die gewöhnliche Form, in der sie auftritt, und es begegnet nur selten eine Seite in den Notre Dame - Handschriften, auf der sie nicht in dieser Gestalt zu finden ist. Man möge einmal die Einleitung zum zweiten Teil unserer Arbeit ansehen, wo im zweiten und dritten Beispiel je zwei B-Ternariae vorkommen. Sogar in der Mensuralnotation lebt die B-Ternaria noch einige Zeit weiter. Allerdings hat da die erste Raute einen schrägen Strich nach links unten bekommen, der sie von der A-Ternaria unterscheidet.

Im 1. Modus kommt die B-Ternaria an Stelle der gewöhnlichen Kettenbinaria vor. Die Mensuralnotation schreibt hier aber stets eine Ligatura ternaria cum opposita proprietate.Auch in der Quadratschrift begegnet sie im 1. Modus schon als Ligatur, so in dem ersten Beispiel aus der Klausula Flos filius eius und dem aus dem Versus Tamquam, im letzteren sogar zweimal.

Der B-Ternaria schließt sich die B-Quaternaria an. Sie entsteht dadurch aus der B-Ternaria, daß man die imperfekte Longa dieser Ligatur durch zwei Breves rectae ersetzt. Ich gebe als Beispiel eine interessante Gruppe aus dem Versus Tamquam.



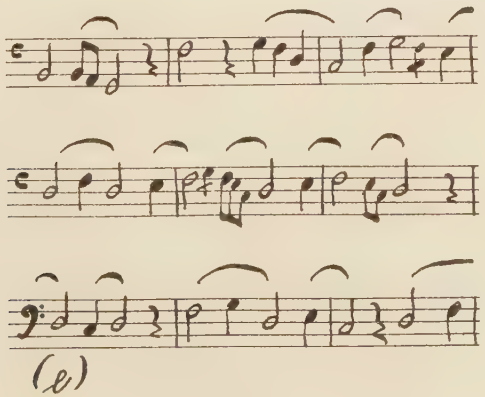
Einer B-Ternaria im Duplum entspricht hier eine B-Quaternaria im PTriplum. In unserem Beispiel ist sie als Konjunktur geschrieben. In dieser Gestalt begegnet sich auch in der schönen freien Schlußgruppe des Responsoriums Descendit, die wir als drittes Beispiel des IV. Abschnitts des 4. Kapitels des zweiten Teils mitteilen. Als Ligatur erschienen die B-Quaternaria schon in der anderen Schlußgruppe des Responsoriums Descendit, die wir als Beispiel einer A-Binaria gaben.

Es sind noch weitere Zerlegungen der B-Ternaria denkbar. So erhält man eine B-Quinaria, indem man die erste Brevis einer B-Quaternaria durch zwei Semibreves ersetzt. Diese B-Quinaria läßt sich praktisch nicht von der gleich zu besprechenden C-Quinaria unterscheiden. Da auch die Handschrift Mo diese Konjunkturen noch beibehält, fehlen hier alle Belege. Eine Quinaria steht in der schon mitgeteilten Schlußgruppe des Responsoriums Descendit. Da der Münchener Anonymus die B-Quintaria nicht kennt, haben wir sie dort als C-Quinaria übertragen. Die Übertragung als B- Quinaria ist natürlich ebensogut denkbar.

III.

Die C-Gruppe.

Die Auflösungsgruppe C unterscheidet sich von der Gruppe B dadurch, daß an Stelle der zwei Semibreves drei stehen. Wirklich nachweisen läßt sich nur die C-Quaternaria. Sie kommt in der Klausula Flos filius eius vor. Die interessante Stelle möge hier als Beispiel folgen.



Eine C-Quinaria steht in der freien Schlußgruppe des Responsoriums Descendit, die wir im I. Abschnitt dieses Kapitels mitteilten. Über die Schwierigkeit, sie von der B-Quinaria zu unterscheiden, sprachen wir schon am Ende des vorigen Abschnitts.

Die geringe Verbreitung der C-Formen macht es unwahrscheinlich, daß sich hier der Ursprung der Semibrevis minor findet. Wir wiesen schon darauf hin, daß diese wohl durch Umarbeitung aus der A-Ternaria entstand.

IV.

Die D-Gruppe.

In der D-Gruppe wollen wir die Ligaturen und Konjunkturen zusammenfassen, die die Zerlegung in Semibreves benutzen und den Gesamtwert von zwei Longae besitzen. Sie lassen sich aus der B-Gruppe durch Anfügung einer Longa gewinnen. Erweitert man z. B. die B-Ternaria durch eine Longa, so erhält man die wichtigste Verbindung der D-Gruppe, die D-Quaternaria. Sie steht im Duplum des dritten Beispiels des 2. Kapitels in der Fassung F. Sie ist dort als Ligatur geschrieben. Als Konjunktur und Ligatur begegnet sie im Triplum der freien Schlußgruppe des Versus Nativitas, die wir in der Einleitung zum zweiten Teil unserer Arbeit mitteilen. Erweitert man die B-Quaternaria durch eine Longa, so erhält man die D-Quinaria. Sie steht im Duplum desselben Stücks. Zum Schluß sei noch auf eine merkwürdige Konjunktur hingewiesen, die sich in der schon öfter erwähnten Schlußgruppe des Responsoriums Descendit findet. Dort steht im Triplum eine Konjunktur, die aus einer D-Quaternaria durch Anfügung einer Longa entsteht. In F ist sie auch mit einer gewöhnlichen Simplex am Ende geschrieben. Eine solche Schlußlonga schreibt W_1 sehr gern als Raute, worauf wir bei Besprechung des Unisonus noch näher eingehen. Durch diese Eigentümlichkeit erklärt sich unsere Konjunktur zwanglos, so daß wir für sie keine neue Auflösungsgruppe aufstellen brauchen.

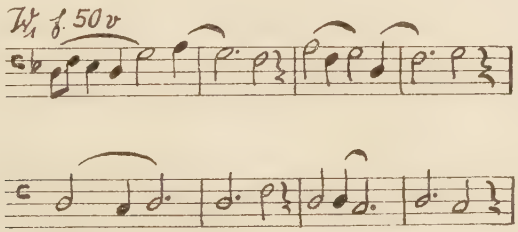
Löst man die Longa einer D-Quinaria als B- Quaternaria auf, so erhält man die D-Oktonaria. Sie tritt in der freien Schlußgruppe des Responsoriums Descendit auf, die wir als drittes Beispiel des IV. Abschnitts des 4. Kapitels des zweiten Teils unserer Arbeit mitteilen.

V.

Die E-Gruppe.

Die E-Gruppe enthält eine der wichtigsten Ligaturen, die E-Quaternaria. Diese entsteht aus einer gewöhnlichen Ternaria des 1. oder 3. Modus durch Zerlegung der Brevis altera in zwei Breves rectae. Sie begegnet sehr häufig als Anfangsligatur des 1. Modus. Insbesondere eröffnet sie, wie wir schon wissen, stets dessen spezielle Auflösung, den 6. Modus. Sie steht weiter z.B. im Triplum, der Beispiele aus der Klausula Flos filius eius, die wir als erstes Beispiels des I. Abschnitts und als erstes Beispiel des III. Abschnitts dieses Kapitels mitteilten, in ersterem sogar zweimal.

Löst man die erste Brevis der E-Quaternaria in zwei Semibreves auf, so erhält man die E-Quinaria, die mit der D-Quinaria übereinstimmt. Da aber die D-Quinaria nur im 3. Modus begegnet, da sie ja die Auflösung der D-Quaternaria ist, die nur im 3. Modus möglich ist, ist eine Quinaria, die als Anfangsligatur des 1. Modus auftritt, stets als Auflösung der E-Quaternaria, also als E-Quinaria aufzufassen. Als Beispiel möge eine Stelle aus der Klausula In bethleem in der Fassung W_1 folgen.



Kapitel 4.

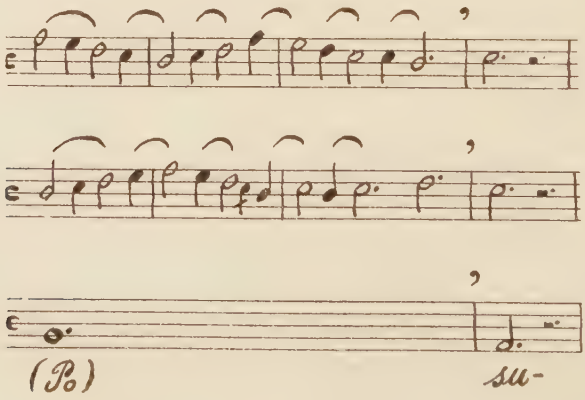
Doppeltaktgliederung und Pausensetzung.

I.

Die Doppeltaktgliederung.

Es ist gewiß schon aufgefallen, daß wir nicht nur den 3. Modus, sondern auch den 1. Modus im 6/4-Takt übertragen, den man ja gewöhnlich im 3/4-Takt liest. Dies hat seine Ursache in einer Erscheinung, die wir Doppeltaktgliederung nennen wollen. Es zeigt sich nämlich bei näherer Untersuchung der Notre Dame - Rhythmik, daß die meisten Gruppen des 1. Modus Vielfache des Doppelten des aus imperfekter Longa und Brevis bestehenden einfachen Fußes sind. Man sehe sich einmal daraufhin gleich die ersten beiden Beispiele unseres 1. Kapitels an. Man wird bemerken, daß die Schreibung im 6/4-Takt nicht nur eine rein theoretische Vereinfachung darstellt, sondern daß sie auch einer tatsächlich vorhandenen Großrhythmik Ausdruck gibt. Dieselbe Großrhythmik beherrscht auch den 2. Modus, wie etwa das 3. Beispiel dieses Kapitels zeigen kann.

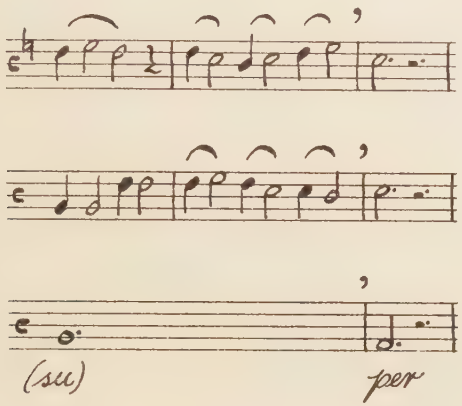
Diese Doppeltaktgliederung erfährt Ausnahmen, und gerade diese Ausnahmen sind sehr interessant. Als erstes Beispiel möge eine Stelle aus dem Alleluya Posui folgen.



Die Doppeltaktgliederung wird hier vor dem Beginn einer neuen Silbe verlassen. Wie eine Betrachtung des ganzen Materials zeigt, wird sie auch nur vor einer neuen Silbe aufgegeben. Man kann diese Erscheinung als eine Dehnung auffassen. Schreibt man nämlich statt der perfekten Longa des letzten Taktes eine imperfekte Longa und

statt der Longapause eine Brevispause, so bleibt die Gliederung im Doppeltakte erhalten. Durch Dehnung daraus entsteht die von uns behandelte Unregelmäßigkeit.

Als zweites Beispiel folge wieder eine Stelle aus dem Alleluya Posui.



Dieses Beispiel zeigt, daß auch im 2. Modus die Doppeltaktgliederung verlassen werden kann. Da wir aber den 2. Modus nur als eine Auflösung des 3. Modus betrachteten, so ergibt sich, daß die 6/4-Taktgliederung des 3.Modus stilistisch dieselbe Erscheinung darstellt wie die Doppeltaktgliederung des 1. Modus. Es ist also nicht richtig, den Fuß des 3. Modus zwei Longae, den des 1. Modus nur eine Longa dauern zu lassen, wie es ja die Theoretiker tun. Die antike Verslehre läßt sich also nicht auf die rhythmisch viel komplizierteren Gebilde der Notre Dame - Kunst übertragen.

II.

Die Pausensetzung.

Die Pausensetzung wird nach dem Zeugnis der Theoretiker durch die Regel bestimmt, daß die Pausen in den Modus einzugliedern sind. Für die perfekten Modi, die in der Praxis ja nur vorkommen, wird diese Regel von dem Münchener Anonymus (S.80) dahin präzisiert, daß die Pausen stets gleich der vorletzten Note sind, im 1.Modus also gleich der Brevis. Diese Regel trifft auf einen großen Teil der Fälle zu, umfaßt aber nicht alle. Im 2. Modus müßte eine Pause im Wert einer Brevis altera stehen. Mir scheint in der Praxis die Brevis recta - Pause aber besser belegt zu sein. Ich stütze mich

dabei auf die Handschrift Mo,die in diesem Fall stets gewöhnliche Brevispausen setzt, obgleich ihr die Brevis altera - Pause nicht unbekannt ist, wie z. B. der Hoketus In seculum (Mo 1,2) zeigt. Es scheint mir, daß die Brevis altera- Pause erst der Motettenentwicklung angehört.

Wie schon gesagt, genügt die Regel der Theoretiker nicht. Die letzte Longa des 1. Modus kann auch perfekt sein, und dann folgt auch stets eine Pause im Wert einer perfekten Longa. Man vergleiche etwa das dritte Beispiel (sanc) des 1. Kapitels des dritten Teils unserer Arbeit. Hier steht im Triplum eine Doppelgruppe, deren erster Teil mit einer Brevispause, deren zweiter Teil aber mit einer Longapause endet. Da in der Schrift Brevis- und Longapause nicht unterschieden werden, ist eine Entscheidung oft schwierig. Restlos läßt sich das Problem überhaupt nicht lösen. Folgende Regeln können aber in vielen Fällen von großem Nutzen sein.

Regel I : Endet eine Gruppe im 1. Modus auf der zweiten Hälfte eines 6/4-Taktes, so ist in fast allen Fällen eine Brevispause zu setzen.

Regel II: Endet eine Gruppe im 1. Modus auf der ersten Hälfte eines 6/4-Taktes, so setzen man eine Longapause, wenn beide Oberstimmen pausieren, eine Brevispause dagegen,wenn nur eine Oberstimme pausiert.

Die Fälle, in denen die Doppeltaktgliederung aufgegeben ist, sind gesondert zu behandeln. Wie wir schon wissen, werden sie stets durch eine Longapause abgeschlossen.

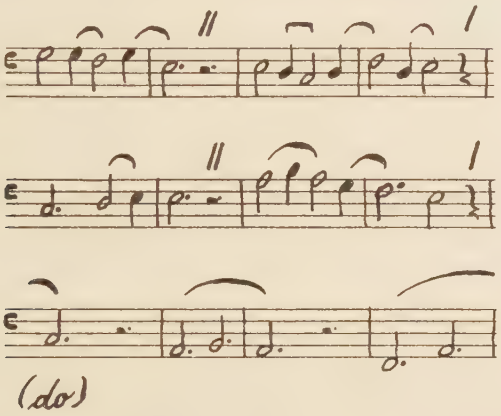
Als Beispiel für Regel I sehe man sich das erste Beispiel des 1. Kapitels an. Eine Ausnahme von Regel I zeigt das dritte Beispiel des III. Abschnitts des 2. Kapitels. Im Anfang des Duplums steht hier auf der ersten Takthälfte eine Longapause, was nach unserer Regel ja nie vorkommen dürfte.

Den ersten Fall von Regel II erläutert dasselbe Beispiel. Daß auch diese Regel nicht ohne Ausnahme ist, zeigt das erste Beispiel desselben Abschnitts, denn beide Oberstimmen pausieren hier eine Brevis.

Den zweiten Fall von Regel II veranschaulicht das zweite Beispiel des 3.Kapitels sehr schön.Eine Ausnahme dieser Regel zeigt das schon herangezogene erste Beispiel des III.Abschnittes des 2. Kapitels, wo im ersten Takt nur das Triplum, und zwar entgegen unserer Regel eine Longa lang pausiert. Diese Ausnahmen begegnen häufiger.

Ebenso wie die Regeln der Theoretiker treffen also auch unsere Aufstellungen nicht ausnahmslos zu. Es gilt da, beide Lö-

sungen zu versuchen. Stilistische Erwägungen, Konsonanzen, Stimmparallelen usw. führen dann meist schnell zum Ziel. Diese Unvollkommenheit der Quadratnotation, die Pausen einwandfrei zu bezeichnen, hat man schon im Mittelalter erkannt. Man begegnet in der Praxis nämlich in vielen Fällen zwei verschiedenen Pausenzeichen. Außer dem gewöhnlichen Pausenstrich begegnet ein anderer, aus zwei Strichen bestehender, den ich den doppelten Pausenstrich oder die Doppelpause nennen will. Die Bedeutung beider Striche läßt folgende Stelle aus der Klausula In odorem klar erkennen.



Wir haben die Pausenstriche über die Übertragung gesetzt. Man sieht, daß der einfache Pausenstrich eine Brevispause, der doppelte eine Longapause bedeutet. Man erkennt zugleich, daß die doppelte Strichsetzung an sich hier nicht nötig gewesen wäre, da unsere Regeln auch so zum Ziele führen. Da aber andere, durch unsere Regeln nicht lösbare Fälle eine genaue Schreibung in dieser Klausula angebracht erscheinen ließen, mußte man sie natürlich durch die ganze Klausula hindurch beibehalten. In W_1 ist diese doppelte Pausenschreibung sehr beliebt. In W_2 dagegen begegnet das Verfahren weniger häufig.

Kapitel 5.

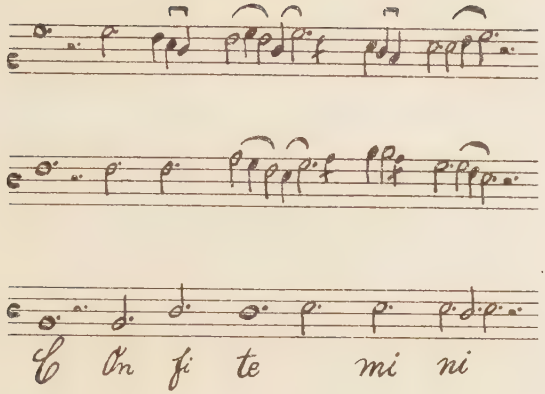
Die Bedeutung des Textes für die Ligaturenschreibung.

I.

Der Silbenstrich und die Silbenlücke.

Um unsere Betrachtungen über die Rhythmik der Notre Dame - Kompositionen und deren Fixierung in der Ligaturenschreibung abzurunden, müssen wir noch einen Blick auf den Text werfen. Wir betrachten etwa das erste Beispiel des zweiten Kapitels und zwar die Fassung Mo. Am Ende jeder Silbe steht in allen Stimmen ein Strichlein, das von einem Divisionspunkt, der in Mo als kurzer Strich geschrieben wird, nicht zu unterscheiden ist. Wir deuten diesen Strich durch ein Komma über den Notenzeilen an. Man sieht an unserem Beispiel sofort, daß es sich hier aber nicht um den Divisionspunkt handeln kann, da dieser an allen Stellen überflüssig ist. Auch Atempausen können mit diesen Strichen nicht gemeint sein, da diese nicht in so kurzen Abständen aufeinanderfolgen würden. Diese sind überhaupt zu entbehren, da die einzelnen Abschnitte der Melismen der Notre Dame - Komsopistionen meist so kurz sind, daß ein Atemzug zu ihrer Ausführung ausreicht. Es bleibt also nur übrig,hier die Strichgattung anzunehmen, die nach Aussage der Theoretiker (z. B. Anonymus IV) dazu bestimmt ist, die Silben augenfällig zu trennen. Ich nenne sie Silbenstriche . Ihre Existenz ist für Mo also vollkommen sichergestellt. Betrachtet man jetzt die Lesart W_2, so erkennt man, daß auch diese Handschrift Silbenstriche setzt. Ebenso verhält es sich auch mit W_1 und F. Nur ist zu beachten, daß W_1 die Silbenstriche in den organalen Partien im Tenor meistens wegläßt, während sie in den Oberstimmen gesetzt werden.

In W_1 finden sich auch Stellen, in denen auch in den Oberstimmen die Silbenstriche fehlen, Es sind dies stets ganz syl - labisch komponierte Stellen. Es wird dann jede Silbe von der andern durch einen größeren Zwischenraum getrennt, den ich die Silbenlücke nennen will. Es ist dies das Verfahren, das die Konduktus regelmäßig anwenden, und das daher eine ebensolche Bedeutung besitzt wie die Methode der Silbenstriche. In den zweistimmigen Organa finden sich mehrere Stellen, die diese Silbenlücken verwenden, in den dreistimmigen nur die folgende, der Beginn des zum Graduale Hec dies gehörigen Versus Confitemini. Ich ahme, so gut es geht, die Schreibung von W_1 nach.



Vielleicht ist diese Schreibung hier dadurch veranlaßt, daß dieses Organum mit einigen anderen an die dreistimmigen Konduktus der Handschrift angeschlossen ist.

II.

Die Cumschrift.

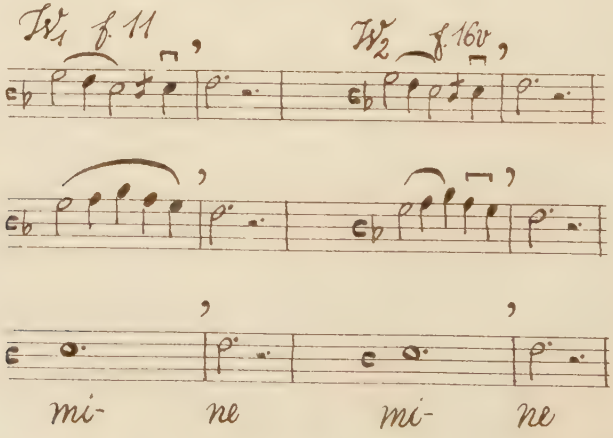
Silbenstrich und Silbenlücke führen beide zur selben Konsequenz: Beide machen es unmöglich, von einer Silbe auf die nächste hinüberzuligieren. Da hierdurch die Ligaturenschreibung ein ganz neues Gesicht bekommt, wollen wir dieser Schreibung einen Namen geben und sie Cumschrift nennen, da sie nur cum litera auftritt. Die gewöhnliche Schreibung im Melisma nennen wir Sineschrift. Sine litera bedeutet ja melismatisch, da unter dem Melisma kein Text steht. Weiter verabreden wir noch, daß eine Silbe syllabisch komponiert heißen soll, wenn sie höchstens zwei Longae lang ist, sonst melismatisch. Wir können dann sagen, daß in syllabisch komponierten Stellen nur die Cumschrift angewandt wird, in melismatischen die Sineschrift mit Ausnahme der Silbenenden, wo die Cumschrift einsetzt. Da wir bis jetzt nur die Sineschrift behandelt haben, wollen wir nun noch kurz die Eigentümlichkeiten der Cumchrift erörtern.

Am einfachsten liegen die Verhältnisse beim 3. Modus. Betrachten wir etwa das letzte Beispiel des 1. Kapitels, die Klausula Et illuminare, so sehen wir, daß die Ternaria des 3. Modus in eine Binaria und eine Longa aufgelöst wird. Dabei wird, wie

über der Silbe lu, auch statt einer Binaria eine plizierte Longa geschrieben, wobei diese dann als Brevis-Longa zu bewerten ist, entgegen der Regel der Theoretiker, daß die Nebennote der Plika stets nur eine Brevis dauern soll. Diese unregelmäßige Übertragung der Plika im 3. Modus ist sichergestellt z. B. durch die Stelle gloriose aus dem Alleluya Nativitas, wo W_1 und F die Plika setzen, während W_2 und Mo die Binaria schreiben, wobei aus Mo die Übertragung als Brevis-Longa deutlich wird. Wir teilen diese Stelle in der Schreibung W_1 als erstes Beispiel des 4. Kapitels des zweiten Teils unserer Arbeit mit. Wenn die Restbinaria absteigt, steht statt einer Ligatur öfter eine Konjunktur, wieder ein Beispiel für die Gleichbedeutung von Ligaturen und Konjunkturen.

Kompliziertere Erscheinungen zeigt der 1. Modus.

Wird eine Binaria durch den Silbenstrich getrennt, so ist es unmöglich, die auf der ersten Silbe stehenbleibende Brevis als Symplex zu schreiben, da diese nur für die Longa gebraucht wird. Man ligiert diese Brevis dann an die vorhergehende Ligatur an, und zwar gewöhnlich als Plika. Sehr schön veranschaulicht wird dies durch das zweite Beispiel des 4. Kapitels des zweiten Teils unserer Arbeit, wo im Duplum zweimal hintereinander dieselbe Gruppe erscheint. Das erste Mal wird die Binaria durch den Silbenstrich getrennt und die überbleibende Brevis an die vorhergehende Ternaria als Plika angehängt. Nun kommt es aber auch vor, daß der Binaria schon eine plizierte Ligatur vorangeht, sodaß man keine Plika mehr anhängen kann. Als Beispiel möge eine Stelle aus dem Alleluya Nativitas folgen.



Im Triplum über mi steht hier eine plizierte Ternaria, auf die eine Binaria folgen sollte. Man sieht, daß die Brevis dann als

Raute der plizierten Ligatur nachfolgt. So wird auch verfahren, wenn sich die anzuhängende Brevis im Unisonus an eine nichtplizierte Ligatur anschließt, so daß sie nicht als Plika notiert werden kann. Das Duplum zeigt eine andere Lösung: Auch die Plika der vorangehenden Ligatur wird als Raute geschrieben, so daß nun zwei Rauten auf eine nichtplizierten Ligatur folgen. Dies Verfahren wendet W_2 an. Die Handschrift W_1 zeigt eine dritte Lösung, sie liegiert alles in einer Quinaria zusammen. Geht der Binaria nicht wie in diesem Beispiel eine Ternaria, sondern eine Binaria voraus, so wird meist das erste Verfahren angewandt, auch das zweite begegnet.

Wird eine Anfangsternaria des 1. Modus durch den Silbenstrich getrennt, so darf die Restbinaria auf der ersten Silbe nicht als Binaria stehen bleiben, da sie sonst im 3. Modus gelesen werden müßte, wie wir ja schon auseinandergesetzt haben. Man schreibt dann eine plizierte Longa. Man vergleiche hierzu das erste Beispiel des 2. Kapitels, wo über et fi- in Sineschrift ein plizierte Ternaria stehen würde, die durch den Silbenstrich in zwei plizierte Longae zerlegt wurde.

Eine besondere Behandlung verlangt die E - Quaternaria. Sie wird durch den Silbenstrich in eine Ternaria und eine Longa gespalten. Geht aus einer Stimme, z.B. dem Tenor, einwandfrei hervor, wie lang die Silbe dauert, so ist gegen den Gebrauch dieser Ternaria nicht einzuwenden. Da diese Ternaria aber nur in absteigender Richtung vorkommt, wird sie nie als Ternaria geschrieben, sondern durch eine als Konjunktur geschriebene Binaria ersetzt, die sich an eine Longa anlehnt. Es tritt hier also die Anligierung in Konjunkturenform auf, wie sie eben schon besprochen wurde, nur daß die Binaria sich dort an eine Binaria oder Ternaria anlehnte, während sie hier auf eine Simplex folgt. So steht sie etwa im Triplum des ersten Beispiels des 2. Kapitels. Sowohl bei Abwärts- wie auch bei Aufwärtsbewegung der Ternaria wird ein anderes, viel deutlicheres Verfahren benutzt: Die Ternaria wird durch eine plizierte Binaria ersetzt. Diese Lösung stellt alles klar, sie ist als geradezu mustergültig anzusprechen, da hier der Rhythmus aus der Oberstimme selbst hervorgeht, was bei der Ternaria ja nicht der Fall ist, da sie mit der Anfangsternaria des 1.Modus verwechselt werden kann. Die plizierte Binaria steht in dem Duplum des eben angeführten Beispiels.

Werfen wir nun noch einen Blick auf das Beispiel Confitemini, das wir im I. Abschnitt dieses Kapitels mitteilten, so sehen wir, daß hier dieselben Erscheinungen auftreten wie in den bisher besprochenen Beispielen, die den Silbenstrich benutzen. Die Silben-

lückenschreibung ist also mit der Silbenstrichschreibung identisch. Diese Erkenntnis ist von fundamentaler Bedeutung für die Notation der Konduktus. Denn da sich die Silbenstrichschreibung in den Organa genau studieren läßt, - wir stellten in diesem Abschnitt ja ihre wichtigsten Eigenheiten zusammen -, so läßt sich zugleich die Silbenlückenschreibung erhellen. Hier ist also ein sicherer Weg zur Erforschung der Konduktusnotation gefunden.

Inhaltsangabe des zweiten und dritten Teils.

Zweiter Teil.

Die freien Formen des organalen Stils.

Einleitung. Freie und gebundene Formen.

Als freie Formen werden solche bezeichnet, die in einem ungegliederten, unperiodischen melodischen Zug verlaufen. Dieser Unterschied ist bedeutend kennzeichnender als die von den mittelalterlichen Theoretikern aufgestellte Unterscheidung von Organum und Diskantus, die nur eine Aussage über den Tenor macht, während meine neuen Bezeichnungen sich auf die ja ungleich wichtigeren Oberstimmen beziehen.

Kapitel 1.

Organum und Diskantus.

Aus sich zum Teil widersprechenden Äußerungen der Theoretiker wird als Kern herausgeschält, daß unter Organum die Komposition über einem unbeweglich verharrenden Tenor, unter Diskantus die über einem mensural gegliederten zu verstehen ist. Da Organum aber zugleich im Gegensatz zu Konduktus Kompositionen über gregorianische Melodien bezeichnet, wird vorgeschlagen, das erste Begriffspaar nicht zu verwenden, sondern besser von organalem und Diskantus-"Stil" zu sprechen, in diesen Stilen komponierte Stücke einer Komposition als organale und Diskantus-"Partien" zu bezeichnen.

Kapitel 2.

Die Vorgruppe.

Jedes Organum beginnt mit einer Maxima, der in allen Stimmen eine Longapause folgt. Der mittelalterlichen Bezeichnung "principium ante principium" entsprechend nenne ich sie "Vorgruppe". Sie erweitert sich oft bis zu fünf Noten. Von besonderer Wichtigkeit ist sie in den zweistimmigen Organa. Hier tritt sie, von einem Vorhalt eingeleitet, als Anfangsternaria auf. Sowohl aus der merkwürdigen Unisonusschreibung der Handschriften wie auch aus Theoretikeraussagen geht hervor, daß die Vorgruppe stets mit einem Triller oder mindestens einer Bebung ausgeführt wurde. Eine besonders interessante Bildung ist die Anfangsquinaria. In späterer Zeit wird sie am Anfang und Ende mit einem langen Triller ausgeführt, während die Mittelnoten schnell vorgetragen werden. Diese merkwürdige Gruppe beschreibt Hieronymus von Mähren schon mit

ausführlicher Erörterung der Vortragsart. Im Gegensatz zu den zweistimmigen Organa verwenden die dreistimmigen in den Notre Dame - Handschriften immer nur die Anfangsmaxima, während die Handschrift Mo noch öfter die Anfangsternaria setzt. Als organaler Einfluß sind die Anfangsmaximae in einigen Konduktus anzusehen.

Kapitel 3.

Die Kopula.

Zunächst werden die einer Aufklärung bedürftigen Theoretikernachrichten besprochen. Es zeigt sich, daß ihre sich stark widersprechenden Aussagen aus einer aus den Handschriften zu ersehenden Entwicklung geklärt werden können: In einem ersten Stadium wurde die Kopula in lauter langen Werten vorgetragen, während man später auf die Anfangs- und Endnote eine Fermate machte, die Mittelnoten dagegen sehr schnell sang. Die stilistische Untersuchung zeigt sodann mehrere Typen der Kopula auf. Während die einfachen Kopulae ihre melodische Linie nur einmal abwärts und wieder hinauf lenken, führen die größeren mehrere solcher Schwingungen aus. Besonders interessant sind doppelte Kopulae, deren einzelne Teile im Verhältnis von vert und clos stehen. Einzelne Kopulae lösen die Longae durch Konjunkturen auf, sogar Ternariae des 1. Modus finden sich in einer Kopula. Eine zweite Art der Kopula, die sog. ligierte Kopula, war bisher nur aus den Theoretikern bekannt. An Hand dieser Stellen werden zum ersten Male ligierte Kopulae in den Notre Dame - Kompositionen nachgewiesen. Ihre Melodik bewegt sich in demselben Wellencharakter, wie ihn auch die nichtligierte Kopula zeigt, doch benutzen sie nicht den 5. oder 6. Modus wie jene, sondern den sog. irregulären 1. Modus. Dieser ist aber nur als Weiterentwicklung des gewöhnlichen 1. Modus aufzufassen, in dem eine Kopula der Florentiner Handschrift notiert ist, während Mo und W_2 schon den irregulären 1. Modus verwenden.

Kapitel 4.

Die Schlußbildungen.

Wie der Anfang der Organa in der Vorgruppe eine besondere Ausgestaltung erfährt, so in ungleich viel reicherer und meist auch weitläufigerer Weise der Schluß. Hier sind sehr verschiedene, aber doch durchaus logisch aus einander entwickelbare Gebilde zu unterscheiden.

I. Die Schlußbinaria ist in sehr merkwürdiger Art und Weise

nicht nur als Schluß eines Melismas aufzufassen, sondern zugleich als Anfang einer neuen Textsilbe. Dies rührt daher, daß in den Notre Dame - Kompositionen die Silben nicht reinlich von einander getrennt werden, sondern im Gegenteil jede Silbe auf die folgende hinübergebunden wird. So erhält der Schluß des Melismas durch die neue Silbe ein besonderes Gewicht, er wird daher nicht durch eine einzelne Note gebildet, sondern die Schlußnote mit einem Vorhalt versehen,sodaß die Schlußbinaria entsteht. Entsprechend ihrer Schlußfunktion trifft die Schlußbinaria immer auf eine Konsonanz, nur in wenigen Fällen schließt sich an diese Konsonanz ein Vorhalt zur Anfangskonsonanz des nächsten Melismas gleich an. Einige Organa erweitern die Schlußbinaria zur Schlußternaria und Schlußquaternaria, in einem Organum treten pleonastisch sogar zwei Schlußbinariae hintereinander auf. Im Alleluya Nativitas Perotins wird die Schlußbinaria mit wundervoller Wirkung in eine "freie Schlußgruppe" als Abschluß verflochten.

II. Die Schlußligatur ist als Erweiterung der Schlußbinaria aufzufassen. Sie schiebt zwischen die beiden Noten dieser Form ähnlich der Kopula Verzierungsnoten ein. Ebenso gibt es Gebilde, die sich am einfachsten als Ausweitungen der selteneren Schlußternariae und Schlußquaternariae begreifen lassen. In diesen Fällen treten dann meistens beide Formen in den verschiedenen Stimmen gleichzeitig auf.

III. Die Schlußkonjunktur ist der Schlußligatur nahe verwandt. Während aber die Schlußligatur alle möglichen melodischen Bewegungen benutzt,bewegt sich die Schlußkonjunktur schnell gradlinig abwärts. Dadurch fällt sie viel mehr aus dem Zusammenhang heraus und stellt so eine viel stärkere Schlußwirkung her. Infolgedessen tritt sie auch immer nur in einer einzigen Stimme auf. Schlußligatur und Schlußkonjunktur erscheinen auch doppelt, die zweite Gruppe geht aus der ersten durch Stimmtausch hervor.

IV. Die freie Schlußgruppe stellt eine Verbindung der beiden vorhergehenden Formen dar. Im einfachsten Falle wird die starke Schlußwirkung der Schlußkonjunktur durch eine angefügte Schlußligatur gemildert. Öfter aber wird die Schlußkonjunktur zwischen zwei oder mehrere Schlußligaturen eingebettet. Auf diese Weise entstehen sehr eigentümliche, stereotype Gebilde, die vollkommen aus dem gleichmäßigen Gang der gewöhnlichen organalen Rhythmik heraustreten. Auch ein anderes Kunstmittel erhöht noch oft die Schlußwirkung der freien Schlußgruppe:Sie steht in manchen Fällen

in einem anderen Modus als die ihr vorangehenden gewöhnlichen organalen Partien.

V. Die sequenzierende Schlußgruppe unterscheidet sich von allen anderen Gruppen durch den streng logischen Aufbau nach einem bestimmten Formprinzip: der Sequenz. Sehr bezeichnend ist, daß von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur Ternariae sequenziert werden. In den einfachsten Typen wird eine einzige Ternaria Stufe um Stufe die Skala heruntergeführt. Häufig kehrt sich dann noch die letzte Ternaria aufwärts. Die beiden Oberstimmen verlaufen stets in der strengsten Gegenbewegung. Diese Formgattung hat also ein ganz außerordentlich charakteristisches Gepräge. Um so merkwürdiger ist es, daß sie auch nur in bestimmten Organa, denen des 7. Faszikels der Handschrift W_1, auftritt. Die ausgedehnteren Typen führen ähnlich der Kopula die Bewegung in der ersten Hälfte der Gruppe abwärts, in der zweiten wieder zurück. Ein sehr beliebter dritter Typus endlich stellt zwei entgegengesetzt gerichtete Ternariae hintereinander und sequenziert sie zusammen. Bisweilen wird bei der Rückwärtsbewegung dann nur die letzte Ternaria benutzt. In den zweistimmigen Organa finden sich die sequenzierenden Schlußgruppen nur selten. Wo sie vorkommen, werden sie in späterer Zeit oft durch andere Gruppen ersetzt.

VI. Die Verbindung der Schlußgruppen. Die verschiedenen Schlußgruppen besitzen alle einen dem gewöhnlichen melodischen Duktus der organalen Melodik entgegengesetzten Charakter. Da nach mittelalterlichem Empfinden aber offenbar die Ausgewogenheit der ganzen Komposition durch das ausgeprägte Gesicht der Schlußgruppen zu sehr gestört wird, verwendet man sie meist nicht für sich allein, sondern verbindet sie miteinander. Die Kopula, die ja auch als Schlußgruppe fungiert, paßt mit ihrem ruhigen Wellencharakter ausgezeichnet ins Ganze. So steht sie immer allein. Ebenso werden Schlußbinaria und Schlußligatur als universelle Schlußmittel auch allein gebraucht. Die Schlußkonjunktur jedoch wird stets mit einer anderen, auf sie folgenden Gruppe verbunden. Die freie Schlußgruppe ist schon in sich eine solche Vereinigung. Trotzdem wird sie oft durch die Schlußbinaria abgeschlossen. Die sequenzierende Schlußgruppe ist gewöhnlich so ausgedehnt, daß sich ihr Schlußcharakter allzuleicht verwischt. Deshalb wird auch sie gern durch die andern Gruppen ergänzt.

Dritter Teil.

Die gebundenen Formen des organalen Stils.

Erste Abteilung.

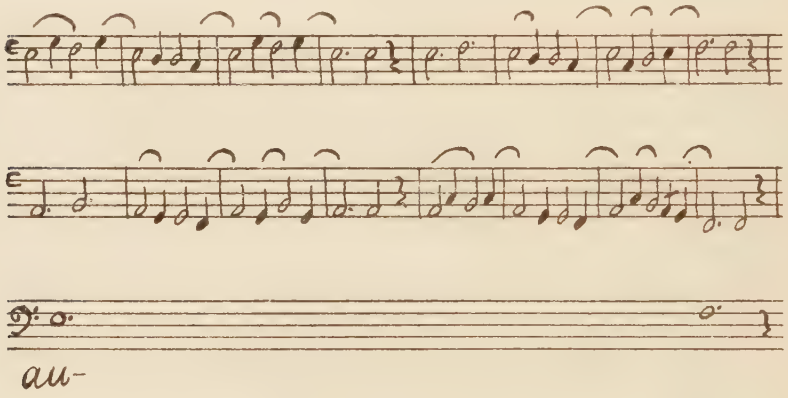
Die Aufbauprinzipien der Organa.

Kapitel 1.

Die Doppelgruppe.

Als Doppelgruppe soll eine Zusammenfassung zweier Melismen bezeichnet werden, die durch irgendein Mittel, z.B. gleichen Tenor, als zusammengehörig erscheinen. Im einfachsten Fall haben die Einzelgruppen nur geringe Ausdehnung, höchstens zwei Takte. Diese Gruppen werden stets nur zur Schlußbekräftigung verwandt. Sie stehen daher auch immer mit Schlußgruppen zusammen. Demgegenüber stellen die größeren Doppelgruppen Gebilde dar, deren Zweck die Gliederung der ausgedehnten und daher leicht formlosen Melismen ist. Selten sind ihre Teile verschieden. In diesem Falle tritt die Gliederung oft nur in einer Stimme auf, die beiden Teile können dann sogar von verschiedener Länge sein. Gewöhnlich aber wird als zweiter Teil der Doppelgruppe die Musik des ersten Teils mit leichten Veränderungen wiederholt. Zu diesem Zweck haben die Notre Dame - Komponisten mehrere Kunstmittel verwandt. Das bequemste dieser Mittel ist der Stimmtausch: Die zweite Gruppe vertauscht nur die Stimmen der ersten Gruppe, ändert sonst aber nichts. Eine zweite Art der Doppelgruppen verwendet die Sequenz: Die zweite Gruppe ist lediglich eine Transposition der ersten. Dabei bleibt in beiden Fällen jede Teilgruppe über derselben Tenornote stehen. Im Falle der Benutzung der Sequenz wird der Tenor auch oft mittransponiert. Selten ist dabei der Tenor mensuriert, sodaß sich eine sequenzierende Diskantuspartie ergibt. Das beliebteste Kunstmittel der Notre Dame - Kompositionen ist die Differenzierung der Teile der Gruppe in vert und clos: Die Teilgruppen sind bis auf ihre Schlüsse gleich. Manchmal ist nur eine Stimme in dieser Weise behandelt. Oft zeigen beide Stimmen Doppelgruppen, aber in einer Stimme ist die erste Teilgruppe in zwei Teile geteilt, während die zweite in einem Zuge verläuft. Gewöhnlich aber sind beide Stimmen in derselben Weise gegliedert. Während in einer Stimme nur die Differenzierung in vert und clos angewandt wird, tritt in der andern Oberstimme oft noch eins der anderen Kunstmittel hinzu. Gern wird z.B. die als clos ausgebil-

dete zweite Gruppe transponiert. Komplizierter ist die doppelte Anwendung des Prinzips: Jede Hälfte wird wieder in vert und clos gegliedert. Ein merkwürdiges Verfahren, das man Lagentausch nennen könnte, besteht darin, jede Stimme in der zweiten Gruppe in die Lage zu transponieren, die die andere Stimme in der ersten Gruppe gehabt hatte. Mit dem Lagentausch kann man dann noch Stimmtausch und Gliederung in vert und clos verbinden. Eine solche besonders kunstvolle Gruppe möge hier als Beispiel folgen.



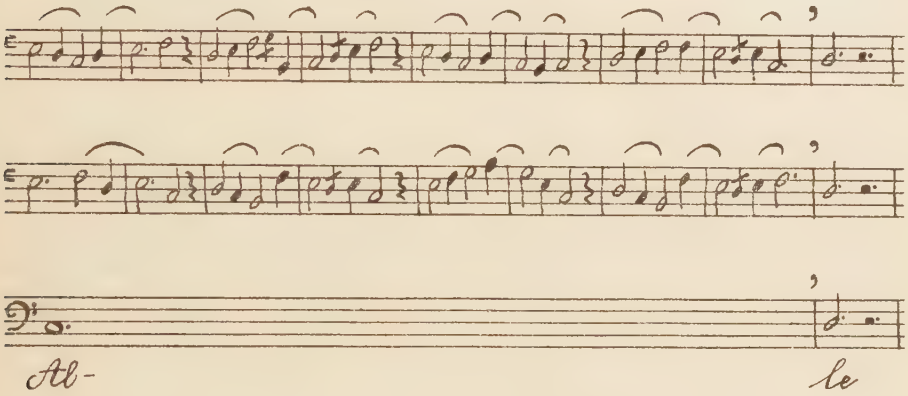
Eine abseitsstehende Erscheinung ist die Anfügung einer Schlußbinaria an die zweite Gruppe. Wieder eine ganz andersartige Kompositionstechnik benutzt als zweite Gruppe eine Variation der ersten Gruppe. Weiter begegnet ein der Differenzierung in vert und clos entgegengesetztes Prinzip, das der "Anfangsdifferenzierung". Es stimmen in diesen Fällen beide Gruppen zum größten Teil überein, nur ihre Anfänge sind verschieden. Endlich treffen wir eine Doppelgruppe, in der die zweite Gruppe vorher durch eine Binaria erweitert wird, nicht am Ende, wie in dem oben erwähnten Beispiel.

Kapitel 2.

Die Vierergruppe.

Nächst der Doppelgruppe ist die Vierergruppe die beliebteste gebundene Form. Analog der Doppelgruppe gibt es auch hier aus vier verschiedenen Teilen bestehende Gruppen. Interessanter sind schon diejenigen Gruppen, die auf dem Prinzip der Sequenz aufgebaut sind. Wieder gibt es rein organale Vierergruppen dieses Aufbaues und solche, die ihre Tenorlonga mitsequenzieren. Gewöhnlich aber wird wenigstens der Schluß der letzten Gruppe differenziert, sodaß die ersten drei Gruppen als vert, die letzte als clos fun-

gieren. Solche Gruppen können sich auch über mehrere Silben erstrecken und deren Grenzen so überbrücken. Viele Vierergruppen sind nur als Doppelgruppen aufzufassen, deren Teile wieder als Doppelgruppen aufgebaut sind. Dabei sind mannigfache Varianten möglich. Im einfachsten Falle entsteht die Form a b_1 a b_2. Sehr viel reizvoller ist die Gliederung a_1 b_1 a_2 b_2, weniger kunstvoll die andere a b_1 c b_2, die beide in den verschiedenen Stimmen einer und derselben Vierergruppe auftreten. Diese möge als Beispiel einer besonders ausgefeilten Vierergruppe hier folgen.



Daß es auch Vierergruppen gibt, deren zwei letzte Gruppen durch Variation aus den zwei ersten hervorgehen, ist nach dem bei der Doppelgruppe Gesagten nicht allzuverwunderlich.

Kapitel 3.

Die Dreiergruppe.

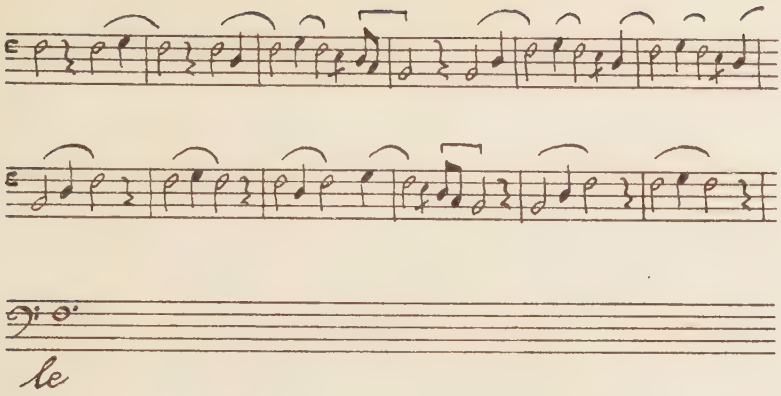
Die Dreiergruppe kann kein so symmetrisches Gebilde sein, wie es die beiden vorigen Typen darstellten. So ist hier die aus verschiedenen Gliedern bestehende Form wichtiger. Wie bei der Doppelgruppe werden die kleineren Gruppen als Schlußgruppen benutzt. Von den größeren Gebilden gibt es wieder rein organale und ausgesprochene Diskantuspartien. Ebenso tritt die Dreiergruppe manchmal nur in einer Stimme auf. In der anderen Stimme kann dabei sogar eine Doppelgruppe stehen, sodaß jede Stimme immer gerade dort pausiert, wo die andere mitten in der Einzelgruppe angelangt ist. In solchen Gruppen wird dann eine Stimme gern sequenzierend aufgebaut. Am beliebtesten ist, wie immer, so auch bei der Dreiergruppe die Differenzierung in vert und clos. Alle möglichen Spiel-

arten sind dabei denkbar. Am meisten symmetrisch ist das Verfahren, bei allen drei Teilen verschiedene Schlüsse zu verwenden. Dieses Prinzip läßt sich ja auf Gruppen beliebiger Gliederzahl übertragen. Weniger schön ist es, wenn die beiden ersten Teile gleich sind und erst der letzte den Abschluß bildet. In diesen Gruppen herrscht immer außerdem das die Symmetrie dann wieder einigermaßen rettende Prinzip der Sequenz. Wieder andere Gruppen benutzen die letzte Möglichkeit, der ersten Gruppe die beiden letzten geschlossen gegenüber zu stellen. Diese verschiedenen Typen können auch in verschiedenen Stimmen gemeinsam auftreten. Oft sind auch die einzelnen Teile ziemlich verschieden, aber durch gleiche Anfangsmotive o.ä. verbunden.

Kapitel 4.

Pausenüberbrückung und Motivabspaltung.

Ein vielverwendetes Stilprinzip der Notre Dame - Kompositionen besteht darin,die Phrasen der einzelnen Stimmen so anzulegen, daß immer nur eine Stimme allein pausiert, die eine Stimme also die Pausen der anderen "überbrückt". Auf diese Weise wird ein festeres Gefüge der ganzen Komposition erzielt. Um diese Überbrückung zu erreichen, geht in der einen Stimme oft eine einzelne Longa oder ein kurzes Motiv der regelmäßigen Aufeinanderfolge der Gruppen voraus. Auf diese Weise hinkt die eine Stimme hinter der anderen her, sodaß die Pausen sich in den einzelnen Stimmen immer abwechseln. Diese Methode, der einen Stimme ein kurzes Motiv gleichsam "abzuspalten",nenne ich "Motivabspaltung". Es ist sehr sinnreich, als abgespaltenes Motiv das erste Motiv der folgenden Melismen zu verwenden, das dann also zweimal hintereinander auftritt. Eine schöne Verwendung finden diese Methoden bei der Erzielung kanonischer Wirkungen. Eine solche Stelle aus dem Alleluya Dilexit Andream möge hier als Beispiel folgen.



Hier ist in beiden Stimmen ein Motiv verschiedener Länge abgespalten. Das Anfangsmotiv des Kanons wird im Duplum am Schluß nochmals verwandt. Die beiden Prinzipien der Pausenüberbrückung und Motivabspaltung erfahren ihre höchste Steigerung in den großen Klausulae. So kommt es in der ganzen Klausula Flos filius eius nicht ein einziges Mal vor, daß alle drei Stimmen zu gleicher Zeit kadenzieren.

Kapitel 5.

Zur Paläographie des Unisonus.

I. Terminologie. Der Unisonus als besonders wichtiges Stilmerkmal verdient auch eine paläographische Untersuchung umsomehr, als die ganze Quadratnotation bisher von dieser Seite aus noch nicht betrachtet worden ist. Bei mehrtönigen Ligaturen kann der Unisonus die ganze Ligatur erfassen, nur am Anfang oder nur am Ende stehen. Es wird vorgeschlagen, 1) als Stropha, 2) als Pressus oder Salicus (je nach fallender oder steigender Restligatur), 3) als Ligatura strophica zu bezeichnen, diese Namen aber nicht anderseitig (Salicus!) zu verwenden.

II. Der Unisonus in der choralen Quadratnotation.

1. Die englische Quadratnotation. Entsprechend der englischen Mensuralnotation wird der Ausdruck "englische Quadratnotation" eingeführt. Sie wird durch gleichzeitige Verwendung von Punkt und Rhombe, runde Liqueszenzformen und teilweise auch runde Ligaturen ausgezeichnet.

2. Der Unisonus in der englischen Quadratnotation. Interessant sind unter den vielfältigen Möglichkeiten besonders die Fälle, in denen der Unisonus am Anfang und Ende der Ligaturen als Rhombe geschrieben wird.

3. Der Unisonus in der französischen Notation. Hier treten Notationen auf, die als Punkt überhaupt nur den Rhombus verwenden.

III. Der Unisonus in den Notre Dame - Handschriften.

1. Zur Paläographie von W_1. An Hand der oben ausgearbeiteten Kennzeichen, weiter des "schwankenden Punktes", der dreitönigen Konjunktur mit linker Kauda und des Quilisma wird zum ersten Mal gezeigt, daß nicht nur der 11. Faszikel, sondern die ganze Handschrift W_1 in England geschrieben sein muß.

2. Der Unisonus in W_1. Alle Formen erscheinen in den verschiedensten Schreibungen, wobei sich teilweise ein Einfluß des Modus zeigt.

3. Der Unisonus in W_2 und F. Während W_2 schon oft mensurale Präzision zeigt, schreibt F noch rein modal.

Zweite Abteilung.
Organalstil und Diskantstil.

Kapitel 6.
Die Tenorlonga des organalen Stils.

I. Die graphische Darstellung des Tenors. An Hand von Mo ergibt sich, daß der Tenor immer pausiert, wenn die Oberstimmen zusammen pausieren, auch ohne daß dies in der Notenschrift angedeutet werden muß. Um die langen Tenornoten zu bezeichnen, schreibt man gewöhnliche Longae oder solche mit "Verlängerungsstrich".

II. Der Vortrag des organalen Tenors. An Hand verschiedener Theoretikerzitate wird nachgewiesen, daß der Tenor tremolierend vorgetragen wurde.

III. Die Gliederung des organalen Tenors. Nur sehr selten fallen Silbe und Tenorlonga zusammen. Meist dauert die Longa

fast die ganze Silbe, um im letzten Takt dann in die neue Schlußnote einzumünden. Aus der Aneinanderreihung dieser beiden Möglichkeiten lassen sich alle organalen Tenorgliederungen erklären.

Kapitel 7.

Der Aufbau des Tenors in den Diskantuspartien.

I. Die Tenoraugmentation. Der Tenor wird entweder wie eine Oberstimme behandelt, oder aber meistens, um eine ruhige Basis abzugeben, im "augmentierten", aus Maximae und Longae bestehende Figuren verwendenden Modus. Diese Modi lassen sich durch Vergrößerung aus den gewöhnlichen Modi ableiten.

II. Die Gliederung des Tenors in den Diskantuspartien geschieht in Ordines dieser Modi. Dabei ist am häufigsten der augmentierte 1. Modus in der Form: Max L L-Pause L L L L-Pause.

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Heinrich Husmann, evangelischer Konfession, Preuße, am 16.12.1908 zu Köln-Sülz als Sohn des Handlungsgehilfen Heinrich Husmann. Nach dreiundeinhalbjährigem Besuch der Volksschule zu Köln-Kalk bezog ich Ostern 1919 das städtische Realgymnasium zu Köln-Deutz, das ich Ostern 1927 mit dem Reifezeugnis verließ. Ich studierte darauf drei Semester in Göttingen, wo ich die Vorlesungen und Übungen der Herren Proff. Courant, Geiger, Herglotz, Hessel, Ludwig, Misch und Nohl besuchte. Dann verbrachte ich drei Semester in Berlin, wo ich Schüler der Herren Proff. von Hornbostel, Köhler, Sachs, Schering, Erh. Schmidt, Schünemann und Wolf war. Allen Herren schulde ich großen Dank. Ostern 1930 wandte ich mich wieder nach Göttingen, um unter Leitung von Herrn Prof. Dr. Ludwig die vorliegende Arbeit zu beginnen. Doch schon im November desselben Jahres wurde dieser hervorragende Gelehrte der Wissenschaft entrissen. Herr Prof. Dr. Schering war so liebenswürdig, die weitere Leitung meiner Studien zu übernehmen. Ihm sei daher auch hier mein ganz besonderer Dank ausgesprochen.